PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 43 – ROMA, 5 NOVEMBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

SOMMARIO

CONSIGLI A PEPI

Pepi, figlio di Akhtoy, scriba fiorito sotto la IX o la X dinastia, ebbe il privilegio di ispirare al padre il testo famoso intitolato *Libro dei mestieri*, un quadro satirico dei mille inconvenienti dei mestieri meccanici. Quanto più nobile e più felice il destino dello scriba! Sia saggio dunque Pepi, e si dia allo studio ingrato delle lettere e ne sarà ripagato da una carriera ricca, onorata, felice.

Non sappiamo se Pepi abbia fatto tesoro degli insegnamenti del padre e se abbia davvero conquistati gli onori sperati, o se invece, attratto da qualcuno di quei vili mestieri meccanici, sia andato per linea tralignante. E' tuttavia naturale ritrovare sempre la stessa costante nell'opporre in ogni spazio e in ogni tempo lo scriba all'artigiano. Che cos'è uno scriba? E' colui che «mette l'accento sulla cosa scritta e che crede ai segreti della scrittura e li domina». E' spiegabile questo atteggiamento mentale, quando si considerano le difficoltà e la complessità dei diversi sistemi di scrittura usati nell'Egitto e nella Mesopotamia, che «giustapponevano elementi di valore geroglifico, sillabico ed alfabetico». Una certa bravura nella conquista di una tecnica così difficile poneva socialmente lo scriba in alto. Funzionario dapprima, metteva la conoscenza della scrittura a servizio dell'amministrazione, tenendo conti e archivi, redigendo e ricevendo ordini e talvolta assumendosi la responsabilità di farli eseguire. Questo fine utilitario era già sufficiente a porre lo scriba al di sopra delle classi popolari, artigiani e contadini, e così la classe degli scribi socialmente e politicamente dominava la massa confusa dei «corvéables» e partecipava, più o meno direttamente, all'esercizio del potere. E' ipotesi meramente romantica credere che la scrittura sia stata inventata e utilizzata per fissare dogmi teologici e metafisici. Il Marrou mette in chiaro che i fini pratici della contabilità la crearono e la diffusero. Anche le vecchie società annettevano importanza all'istruzione, come mezzo di arrivo e mezzo per i figli di introdursi nella classe privilegiata. Più tardi l'alto concetto in cui è tenuta l'arte dello scriba, trova «una espressione simbolica nell'idea che la scrittura è una cosa sacra, d'origine divina». Il Dio Thoth in Egitto e Nobù in Mesopotamia assumono il patronato degli scribi.

E' in questo periodo di evoluzione che comincia a sorgere una letteratura sapienziale, la quale diffonde la saggezza: da principio una saggezza pratica, un «savoir-faire», che viene elevandosi ad arte sul modo di contenersi nella vita, soprattutto in quella pericolosa di corte, per concludersi in popolari insegnamenti che si incorporano nella tradizione e costituiscono i fondamenti dell'educazione. Testi pittoreschi egiziani ci tramandano alcune singolari concezioni sui rapporti tra lo scriba e il suo allievo. «Le orecchie del giovinetto sono attaccate sul suo dorso: ascolta perciò quando lo si batte». Un allievo riconoscente dichiara: «Mi hai educato quand'ero fanciullo, mi battevi sul dorso e nel mio orecchio penetrava la tua dottrina». E' già quindi saldato, in questo periodo, al concetto di istruzione l'altro di castigo, come del resto conferma il triplice significato della parola ebraica Mûsar, adoperata o nel senso di insegnamento o in quello di correzione o nell'altro di pena corporale.

Convinti i ragazzi dell'Egitto che le orecchie sono dietro le spalle e che le vibrazioni acustiche ricevibili eran soltanto quelle del bastone, il compito dello scriba era molto agevole. Il processo che abbiamo delineato sopra, mette in luce alcune linee permanenti sulle quali è opportuna qualche osservazione.

La tendenza dello scriba di tutti i secoli è quella di entrare in una casta la quale maneggi una parcella di potere, volto alla conquista di posizioni invidiate e di onori rituali. Ecco allora lo scriba che disprezza l'uomo di mestiere e lo addita ai propri figli come un degradato sottoprodotto umano. E a questo intento egli volge le risorse del suo ingegno e soprattutto quelle che alimentano l'ironia e lo sprezzo sorridente. Bisogna far ridere Pepi sulla grossolanità, la stupidità, lo stupore di chi per vivere non ha che le mani. E' questa la parte ignobile che sonnecchia e delira nello scriba.

Lo scriba inoltre crea sempre a propria difesa una cintura ermetica per dare al proprio mestiere un alone di arcano e per circonfonderlo di chi sa quali misteriose e secrete arditezze che tengon in riverenza il volgo e lo pieghino a venerazione. In Egitto il mistero è tutto grafico; ma non è dissimile da quello onde di raffinatezze quintessenziali di stile, sensi nascosti di linguaggio, afflati invisibili di ritmi, concettosità poliformi di tessuto, i nostri scribi ergono i loro bastioni di solitudine. Non è oggi lo scriba sotto la protezione del dio Thoth o di Nabù, ma ha per nume questa o quella scuola, il tale o il tal'altro movimento.

Di tanto in tanto lo scriba trova deserta e onerosa la sua casta, si accorge che la sua solitudine è silenzio funebre, ch'è lontana dagli interessi vivi. Cerca allora la casta che ha disprezzato, si espande in lai, in rimostranze, in pentimenti. L'abbandono lo cruccia e allora riaccusa quella casta, su cui ha versato il ridicolo, di incomprensione, di ottusità, di crasso materialismo. Ma vi è ancora una via di onore per lo scriba: quella che lo porta tra il popolo che attende chi ne comprenda il carattere e l'anima e lo inizi a quella saggezza piena di alta elevazione morale e religiosa, onde, dopo tanti millenni, qualche scriba è ancora ricordato.

E' tempo insomma che Pepi risponda al padre e gli chieda altri insegnamenti.

SIMULACRI E REALTÀ

LA MORTE

Il centro di studi Laennec che ai problemi della deontologia medica ha consacrato studi notevoli, pubblica un fascicolo in cui il Troisfontaine, l'Okinczyc e il Diffine raccolgono alcune riflessioni sulla morte. Nella premessa leggiamo: «L'indifferenza, l'attitudine quasi difensiva dei nostri contemporanei di fronte alla morte, istante unico nell'esistenza di ogni essere, non sono forse l'espressione d'una concezione materialistica della vita umana? Il cristiano che non ignora nessuna delle miserie e delle debolezze dell'uomo, nessuna delle forze che la penetrano, siano quelle del mondo o quelle della vita o le altre della società, non accetta codesta riduzione al biologico e al sociale».

Riduzione al biologico? Togliamo il diaframma delle parole e diciamo: degradazione nell'animalità, giacchè soltanto l'animale ignora il mistero della morte. Per l'uomo la morte può essere la prova suprema dell'amore, l'apertura alla totalità del reale, il momento unico in cui potrà dire non «divengo libero» ma «sono libero».

L'aver costruito una tecnica per ignorare la morte, significa aver messo il segno di equazione tra l'uomo ed il suo cane.

TAMAGNO ASSASSINO

Il primo ideale del sor Adriano Solani fu quello di farsi editore di canzonette, di storie in sestina, e cronista dei delitti celebri.

Uno di questi delitti «cantato» dai torchi dell'editore fu quello del Follani. La mattina dopo la pubblicazione «un signore entrò in tipografia gridando: — Dov'è il Padrone?» Come il signor Adriano raccontò più tardi quel tale «sembrava la tromba del Giudizio».

— Eccomi qua: in che cosa posso servirla?

— Mi ha bell'e servito, mi guardi in viso.....

Guardare ed allibire fu tutt'uno. «Era l'assassino secondo la «storia» del Solani; ma secondo la storia vera era Tamagno».

Tamagno?! Quello che canta il Poliuto come un Angelo? La spiegazione venne tra i sospiri e i sobbalzi: «Lei deve sapere che io ho due cassette... e iersera nella furia invece di pescare in quella degli assassini, pescai in quella degli uomini illustri...».

Il Pistelli, che racconta la vicenda, aggiunge che i due si separarono da amici.

Quella storia delle due cassette è bella come una favola, e come la favola, dominante lo spazio e il tempo, perchè vera in tutte le latitudini e in tutte le epoche. Che ci vuole perchè un grand'uomo diventi un avanzo di galera e viceversa?

Nulla. Basta una mano distratta che s'inganni nell'atto di pescare nelle cassette. Sono infatti le cassette che ci fanno Tamagno o Follani.

MODELLO DI LETTERA

Da Parma, il 22 gennaio del 1835, il Giordani scriveva a Tommaso Grossi per ringraziarlo del «Visconti».

Che cosa aspetta un autore dal critico cui invia il suo parto? Una lettera di lodi, condite di qualche riserva che renda più sapide le prime. Il Giordani invece se la cava con inchini e riverenze e non dice quasi parola del libro. Dopo il solito «Riverito e caro Signore» ecco che cosa scrive messer Pietro: «Da qualche tempo ebbi fortuna di leggere il suo Visconti; e desidero ringraziarla del piacere provato in quella lettura. Fui ritenuto dal timore mio solito che tale espressione di riconoscenza potesse dar sembiante di presuntuoso. Ora godo che mi sia non pur lecita ma doverosa, impostomi carissimo obbligo della sua cortesia che mi fa trovare in quel libro un segno della sua benevolenza. Riceva dunque i cordiali ringraziamenti che debbo al suo ingegno e alla sua amorevolezza; e forse ella non può immaginare tutta la consolazione che mi porta l'essere in grazia di un signore tanto valente e tanto buono...».

Qualche altro inchino, poi la preghiera di ricordarlo al signor Alessandro (Alessandro il Grande, si capisce), e le solite clausole epistolari.

Si fa piccolo piccolo il Giordani, ma non pronuncia un giudizio. Gira al largo, ma una parola sul Visconti, no. L'unica cosa che gli importa è che il Grossi faccia il suo nome al Manzoni.

Poichè può capitare che qualche «Visconti» sia inviato anche a noi, ecco un modello su cui possiamo ricalcare un nostro vago e non impegnativo ringraziamento. Un autore anche se non si chiama Grossi è sempre disposto a ber grosso anche in un boccale vuoto.

Varius

La cibernetica

Una volta il continente nord-americano era conosciuto per la capacità di dare vita a nuove religioni. Alcune di queste, create nel secolo scorso, hanno ancora vita prospera, come quella dei Mormoni e la Scienza Cristiana.

Oggi ci nascono invece nuove scienze. Proprio in questi giorni ne ho visto battezzar due, la Cibernetica e la Dianetica.

Ambedue hanno un buon successo. La Cibernetica fra la gente seria, e la Dianetica fra la gente che non è tanto seria.

Anche se non fossero serie, sarebbero un segno dei tempi, e i segni dei tempi son sempre importanti.

Ma la Cibernetica, di cui voglio dare un cenno oggi, è nata dalla mente geniale di un professore di matematiche, che è uno scienziato rispettato nel mondo accademico. Il dott. Norberto Wiener insegna nel Massachussets Institute of Technology, che è il più reputato Politecnico d'America.

Prima d'aver creato e lanciato la Cibernetica, il Wiener aveva al suo attivo scritti sulle Integrali di Fourier (1933) sulle Trasformazioni di Fourier (1934), sulla Estrapolazione, Interpolazione etc. delle serie stazionarie temporali (1942).

Ma importante per quello che ho da dire è ricordar che il Wiener è stato uno dei creatori di quei nuovi mostri (nel senso di portenti e nel senso di apparizioni spaventose) che son le «macchine calcolatrici», o «pensanti»(?) moderne, che hanno relegato la mente dell'uomo, in quanto a calcoli, ad un livello assai basso, perchè fanno in poche ore i calcoli che un manipolo di matematici riuscirebbe a compiere appena in alcuni anni. Quest'aspetto tecnico dell'uomo va tenuto sempre presente esponendo le sue idee. Non son le idee di un teorico.

Che cos'è la «Cibernetica» alla quale ha dedicato un libro scientifico (*Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Wiley, 1948) ed un libro di volgarizzazione (*The human use of human beings*, Houghton Mifflin, 1950)? Si direbbe dalla radice greca della parola che si tratta della scienza del Timoniere, o Governatore, e la sua immagine centrale proviene da quegli apparecchi in cui un dispositivo corregge la loro azione, in più o in meno, automaticamente, che credo i fisici italiani chiamino *a reazione* (positiva o negativa), e che quindi par si conducano come degli esseri pensanti (ad esempio quei termometri che quando un apparecchio di riscaldamento riscalda troppo o troppo poco metton in azione un meccanismo che fa funzionare di nuovo la sorgente di calore, oppure la spengono) (e quindi eliminano un guardiano che li sorvegli).

E', insomma, la scienza delle comunicazioni e, diciamo ancora, sarebbe la massima scienza sociale, se si dà delle società una definizione tale da farle coincidere con l'area di esse in cui la comunicazione è possibile. Se una società si estende soltanto dove arriva un sistema di comunicazioni, si capisce che il problema delle comunicazioni (di chi le possiede, o le controlla, per es.) è di somma importanza. E' la scienza del modo come s'accumulano le cognizioni, e come si diffondono, e come si trasmettono. La quale scienza mostra, con la creazione delle macchine calcolatrici delle analogie straordinarie tra la macchina e l'uomo.

E' facile vedere che l'origine di questo modo di pensare discende dalla mentalità settecentesca matematico-simbolica, e che il suo grande Santo non può esser che Leibniz, con i suoi studi di lingua o di simbolica universale, e con le sue corrispondenze tra calcolo e ragionamento. Non per nulla il Wiener ha avuto fra i suoi maestri il Russell, uno dei creatori della «logica matematica» e questo mi fa tornare in mente il caro indimenticabile matematico Vailati, che fu il primo, quasi cinquant'anni fa, a introdurmi, con quella sua incomparabile qualità di semplificatore, nei primi concetti di quel modo di pensare.

Nei suoi libri, che son straordinariamente ricchi di nozioni di tutte le scienze, dall'antropologia alla matematica, dalla fisica alla linguistica, dal folklore alla fisiologia, il Wiener annunzia che è prossima, anzi in atto una seconda rivoluzione «industriale», che come la prima avvenuta nel secolo XIX ha reso impossibile la competizione dello zappatore di terra con la macchina scavatrice, così renderà impossibile la competizione del calcolatore, dell'impiegato d'ordine, dell'archivista con le macchine che si stanno costruendo, per ora molto costose, ma che ben presto saranno a buon mercato. Il Wiener vede questa rivoluzione con occhi tutt'altro che da ottimista. Non appartiene al greggie degli scienziati che scambiano ogni scoperta come un «progresso» dell'Umanità. Il Wiener è uno di quegli scienziati che è più attirato dal concetto dell'entropia, o disorganizzazione, o deteriorazione di ogni energia. E sa che queste macchine non costituiscon per sè un bene o un male, ma serviranno al bene come al male. Preceduto dal Samuel Butler di *Herewhon*, non crede che sia una metafora soltanto il famoso «dominio delle macchine» sull'uomo. Ed avverte che il possesso dei mezzi di comunicazione, affidati dal mondo capitalistico ai meno scrupolosi e avidi di potere, non ha trovato per ora altro correttivo che l'opposizione del possesso dei mezzi di comunicazione da parte di uno stato onnipossente e tirannico.

Mi manca lo spazio, e mi manca anche la dottrina matematica per entrare nel vivo dei problemi trattati dal Wiener, che è uno scrittore che lascia l'impressione quando se ne è letto anche soltanto le pagine che un uomo di buon senso e di media cultura può legger, di aver del genio. Per conto mio, i suoi libri son tra quelli che mi hanno fatto più riflettere e mi hanno scosso più da molti anni a questa parte che leggo libri americani.

Dr. Norbert Wiener

Il Wiener è nato nel 1894 a Colombia, Missouri. E' figlio di un ben conosciuto slavista dell'Università di Harvard, Leo Wiener (nato però in Germania) e dalla educazione del padre, che lo volle istruito nelle lingue classiche e nella letteratura ha ricavato le basi della sua cutura. Nella prefazione alla sua *Cybernetics* narra la propria storia intellettuale, e diciamo che la caratteristica che colpisce in lui è la varietà di culture scientifiche, dalla fisiologia alla psicologia che ha «praticato». La sua collaborazione attiva a esperienze ed a gabinetti di scienze differenti gli permette di sostenere con autorità il concetto che le scienze non avranno progresso oramai se non saranno coltivate studiando i campi loro comuni. L'America è nota per la facilità psicologica e per la possibilità materiale di questi lavori in comune. Il Wiener ha certamente ragione, ma bisogna avvertire che questa collaborazione, più rara in Europa che in America, non darà nemmeno lì i suoi frutti se non avviene nella mente sintetica di un singolo pensatore. Nonostante le analogie tra macchine e animali, l'atto del pensare è pensiero di un solo.

Durante la lettura di questi libri, così attraenti e suggestivi mi pare di aver trovato delle lacune per me curiose. Ne accenno due.

Il Wiener, naturalmente, tratta del linguaggio. Per lui il linguaggio è comunicazione. Null'altro. Avrà le sue ragioni di pensare così, ma non dovrebbe ignorar che per certi pensatori il linguaggio, prima che comunicazione, è espressione, prima che esterno, è interno.

Nel suo secondo libro, sull'*Uso degli esser umani* mi ha fatto specie di non veder citato Kant. Alla fin dei conti la tesi per cui il Wiener combatte è quella della morale kantiana. «Non si posson usare gli esseri umani come mezzi». E' vero? Se è vero, tutta la politica è una attività immorale. E poi, sarebbe possibile sopravvivere per un individuo o per una organizzazione la quale o il quale si ponesse in mente di non adoperar mai gli esseri umani come mezzo?

E, infine, in questi libri che, senza dirlo, tendono a dimostrare o a suggerir qualche cosa di più delle analogie fra mente umana e macchine, si parla sempre in base di valori. Si condannano atteggiamenti ed azioni come cattivi o si vantano direttive e propositi come buoni. Dove li cava fuori questi valori il dott. Wiener?

Giuseppe Prezzolini

SANTITÀ CLASSICA E SANTITÀ CRISTIANA

Più è avvicinato nella sua atmosfera genuina e più il mondo classico si rivela il « mondo del presentimento » di quella vita che l'uomo ha ottenuta nel Cristianesimo: esso porta e « prepara », se si vuole il Cristianesimo non tanto per quello che afferma, ma per una quasi anticipazione di quel che il Cristianesimo poi porterà, quando per il « vuoto », per il disagio e la angustia che l'uomo greco pativa quando guardava innanzi a sè verso il suo futuro destino e quindi quando si chiedeva il significato del proprio essere nel mondo. Di qui il pessimismo profondo della tragedia greca e della filosofia che non può « contenere » il mistero dell'uomo, rassegnata a lasciarselo scivolare nella necessità del fato.

Lo ha mostrato in un agile volumetto il P. Festugière (*La sainteté*, Presses Universitaires de France, Paris, 1949), con l'acribia dell'erudito e la commozione dell'uomo che scruta nelle reliquie del passato per rilevare il volto spirituale di una civiltà che non ebbe l'eguale e che tuttavia lasciò insoluto l'enigma fondamentale dell'essere. Molto prima del Cristianesimo, la letteratura classica parla di « santità » e precisamente in rapporto alla divinità, ma tale rapporto è concepito in modo prevalentemente estrinseco: « santo » o « sacro » è il luogo (Delfi, p. es.) dove si manifesta la divinità e quindi inviolabile; santa, di conseguenza è la divinità stessa che incute all'uomo quel senso di stupore-terrore (R. Otto) che attesta la presenza del soprannaturale; santo ancora è l'atto specifico che l'uomo consacra a Dio, p. es. il giuramento, e santo diventa lo stesso orante mentre supplica il dio. Santo come inviolabile e quindi santo come « puro »: deve cioè essere « senza macchia » quanto appartiene od è offerto alla divinità, dev'essere separato da quanto sa di « profano ». Ecco quindi il processo: in quanto è abitato da una forza soprannaturale, rivelatasi da qualche fatto improvviso e straordinario, un luogo diventa oggetto di « sacro timore » (*hagos*) ed è ormai un « luogo santo » (*hagnos*), separato dal resto, da tutto ciò ch'è profano, ch'è contaminato da qualche *miasma* che diffondendosi può insozzare il luogo sacro e irritare la divinità. Quindi la necessità di un complesso procedimento di purificazione corporale esteriore prima di accedere al luogo sacro che restava riservato ai ministri del culto e precluso ai profani. Santità esteriore, cultuale, giuridica... in prevalenza, che prescinde almeno direttamente da preoccupazioni morali. Di un rapporto personale con la divinità non si parlerà che più tardi e a parte, fuori cioè dell'atmosfera propria della religione: la santità come conseguimento di virtù e impegno personale è invece la caratteristica dell'eroe.

L'eroe è il valoroso e l'ideale greco qui è Ercole e Achille. L'eroe deve agire da « uomo », virilmente, deve mostrare il suo valore attraverso un aspro tirocinio di prove e cimenti e così conquistare un ricordo che lo segua al di là della tomba. L'eroe deve affrontare la morte piuttosto che mancare al suo impegno d'onore, all'obbligo dell'amicizia, e Achille è deciso di vendicare la morte di Patroclo, malgrado i lamenti della madre Teti. L'eroe deve soprattutto avere la « sopportazione » della vita ed è l'eroe che infrange il limite del razionalismo greco che pone la perfezione nelle virtù intellettuali, nel vivere « secondo ragione ». Ercole mostra invece l'eroe dell'azione a cui la vita pone il còmpito di affrontare le traversie della lotta, d'impegnarsi nel rischio di sforzi supremi, di sperimentare il dolore (*toi pathei mathos*, bellissima espressione di Eschilo: *Agamennon* 177). Infine l'eroe deve in un certo senso superare il confronto con Dio, deve cioè vincere ogni risentimento e ribellione quando pur sentendosi giusto e devoto agli dèi, si vede abbandonato al dolore. L'eroe è quindi l'uomo delle virtù positive ma di cui non vede l'esito e che più che porlo a Modello dei suoi simili, lo rendono più solitario: come un blocco impervio.

L'ideale della grecità classica, nelle sue espressioni ufficiali e accreditate a partire almeno da Socrate fino all'ultimo Ellenismo, non è l'eroe ma il « saggio », è il filosofo; e l'ideale compiuto della vita umana non è la tenzone e la lotta per il trionfo concreto di un ideale che purifichi la vita, ma la contemplazione (*theoreticòs bios*). E' nella tensione dell'intelligenza, non della volontà che l'uomo greco ambisce e cerca di assomigliarsi alla divinità: il *sapiens* non il *sanctus*... così Platone, Aristotele, gli Stoici fino a Spinoza!

●

Il concetto di santità cristiana non deriva dall'ideale greco dell'uomo, ma da quello che veniva trasmesso come preparazione del cristianesimo nella religione ebraica. E' soltanto presso i giudei, unicamente nella loro religione, che l'epiteto « santo » serviva per qualificare una persona, per designare in essa le virtù che la mettono in un rapporto di somiglianza col Santo dei Santi, Dio creatore del mondo e Padre degli uomini: santità che si riassume nell'osservanza della Legge. La fedeltà alla legge occupa talmente l'anima religiosa del Vecchio Testamento che bisogna accettare qualsiasi male, anche la morte per non infrangerla: ciò che non si riscontra nel mondo classico, se si eccettua Antigone ch'è forse l'unico presentimento esplicito del Cristianesimo nel mondo greco. Certamente anche Socrate è grande quando accetta la morte pur di non venir meno alla sua missione, ma Socrate in fin dei conti — per dirla con Kierkegaard — è il martire dell'immanenza: egli muore per rimanere fedele ai suoi principi, vale a dire alle verità che la sua ragione ha scoperte e muore perciò per un « ordine di ragione ». Il vecchio Eleazaro invece ed i sette fratelli Maccabei muoiono per restar fedeli ai precetti del loro Dio: « Essi non tengono in nessun conto la propria vita quando si tratta delle leggi date da Dio » (II *Mach.*, 7, 23) e a lui si abbandonano, fiduciosi, nella crudele morte. Certo, il dio di Socrate a cui il Saggio greco vuol rimanere fedele, in sostanza è (e non può non essere) il Dio del Cristianesimo ch'è ordine, verità, bene immutabile anch'esso. Ma il rapporto fra Socrate e Dio ovvero l'ordine a cui piegarsi, non si presentava ancora specificatamente come un vincolo « religioso », come un rapporto di persona a persona: Socrate opera per un motivo di ragion sua, per un imperativo categorico astratto che si rapporta all'umano come tale, ed è per questo che conserva fino alla fine la sua piena libertà di scelta, la sua decisione intatta. Anche — credo si possa aggiungere — perchè il dèmone che lo guidò fin da bambino (*Apol.* 22 A) si limitava a trattenerlo dai falsi passi più che a guidarlo in un progetto costruttivo e positivo di azione. Il vecchio Eleazaro, i sette fratelli Maccabei e poi tutti i martiri del Cristianesimo non scelgono: essi « obbediscono » ai precetti divini già stabiliti, qualunque ne sia la natura: anche si trattasse di un precetto che agli occhi della ragione sembra molto secondario come il divieto di mangiare carne di porco. E' questo rapporto di persona a persona con la divinità che conferisce ai martiri del giudaismo e del Cristianesimo quella calma ostinazione che tanto stupiva e irritava i loro tiranni.

Confrontata con la santità giudaica, la santità cristiana si mostra senza dubbio infinitamente più ricca ma non sostanzialmente mutata. Il modello proposto per la santità è lo stesso Dio anche nel Vecchio Testamento (*Lev.* 11, 54) e la sostanza della Legge è sempre la medesima: l'amore di Dio e del prossimo. La santità cristiana aggiunge la trasformazione interiore mediante la « grazia » che ci dà la partecipazione della vita divina nella « conformità con Cristo ». Tutti i fedeli mediante il battesimo sono chiamati alla santità e son perciò detti « santi » da S. Paolo. Ma santi effettivamente sono soltanto coloro che nelle contingenze della vita praticano tutte le virtù « in grado eroico ». Non quindi rapporto estrinseco alla divinità, come la religione greca; non l'esaltazione di qualche virtù particolare, come l'eroe greco: ma l'insieme della pratica eroica di tutte le virtù, costituisce la santità cristiana. C'è di più: sintesi della religiosità e dell'eroismo, propria della vita cristiana, non comporta alcuna grandiosità di opere esteriori e neppure opere straordinarie o miracoli in vita.

Quale adunque la distinzione, si chiede il P. Festugière alla fine della sua dotta ricerca, fra il Dio del mondo greco e quello del santo cristiano? E risponde che fra il sapiente e il santo non c'è opposizione perchè la rivelazione non abolisce nè condanna le virtù morali, ma le perfeziona e le compie. E' sempre lo stesso Dio in ambedue i casi, è sempre lo stesso ideale di perfezione ch'è concepito sia pur in gradi diversi sia nell'eroe e nel saggio greco come nel santo cristiano: ma nel Cristianesimo l'orizzonte si è dilatato e quel ch'era pallido chiaror mattinale è diventato chiarezza e fulgore meridiano. Quando perciò Pascal proclama: « Dio d'Abramo, Dio d'Isacco, Dio di Giacobbe, non dei filosofi o dei sapienti »... sforza e svisa la concezione cristiana. Quella sua esclusione non corrisponde alla realtà: anche prima e fuori del Cristianesimo apparvero autentici « presentimenti » della Verità che poi si manifestò nella sua pienezza in Cristo e bisogna allora riconoscere che il Dio cristiano resta essenzialmente il vero *telos* di quelle aspirazioni, è il principio e il garante, come già riconobbero i Padri, dei valori spirituali del mondo classico senza i quali rovina ogni vita umana, il Vero, il Bene, il Giusto...

E pochi affermarono che questi beni erano imperituri come i Greci: la nostra civiltà per metà viene da loro e la ragione ch'essi hanno sviluppata ha avuto buona accoglienza fin dalle prime generazioni cristiane. E' lo stesso Dio quindi tanto quello del santo come quello del sapiente, per Abramo e per il filosofo, e che se la santità si definisce come « imitazione di Dio e di Cristo, il santo deve praticare in grado eccellente le virtù che i filosofi hanno analizzate e portarle alla loro perfezione.

L'eroe greco e il santo cristiano non sono degli estranei, ma si assomigliano nella forza dell'animo che si manifesta nella resistenza alle passioni e nella sopportazione della sofferenza. Il santo ha invero sempre il grande, immenso vantaggio di avere davanti a sè il Modello Cristo e di vedere nella sofferenza il mezzo di espiazione e purificazione. Soprattutto la prova del Santo non è fine a sè stessa, ma ha per termine e — per una specie di circuito dinamico — ha per principio e sostanza, l'amore di Dio anzitutto e degli uomini a cui deve donarsi in amore. Così il santo cristiano ha da una parte una maggiore sensibilità al dolore rispetto all'eroe greco, ma insieme essa è sublimità nella dedizione al prossimo per la realizzazione della società dei Santi nella celeste Gerusalemme. E' quest'anima dell'amore e della fraternità in Dio che dà alla santità cristiana, nella comunicazione ai misteri supremi della Trinità e dell'Incarnazione, l'universalità definitiva dell'ideale umano che l'antichità non ha salutato che a distanza con insoddisfatta nostalgia.

Cornelio Fabro

Sodoma: Giovanni coronato d'alloro

FERMENTO DI VOCI NUOVE

in Varano, Cerretti e Mazza

Nel Varano (1705-1788) l'elemento encomiastico e la vocazione pressante alla fede limitano e imprigionano quel libero senso all'aperta e disincantata ispirazione. Le sue *Visioni* (1749-1766) nascono su sfondo polemico in reazione al Voltaire, che vedeva nella mitologia dei pagani e non nella religione dei cattolici la fonte di ogni vera poesia; e di lui nella prefazione si dice: « Io non pretendo che le mie *Visioni*, nelle quali sonomi scrupolosamente attenuto alle semplici verità dei dommi cattolici, allontanandone ogni colore di mitologia... sieno una prova irrefragabile contro a ciò che asserisce il signor Voltaire ». Ora la polemica poteva anche essere riassorbita e superata nella poesia, ma questo stato di grazia quasi mai affiora nelle *Visioni*. La polemica rimane polemica anche là dove più smarrito e dolce sembra l'incanto della poesia. La fede, spesso rigidamente vista nel domma, rimane immobile, anche se sincera, e i suoi versi, anche se fluidi, sono spenti di vigore e di animazione. Ma quello che nel Varano (anche se interessante per altri aspetti dell'opera sua) disturba è quella tenace persistenza dell'elemento encomiastico vivo nelle dediche, nelle conclusioni, nel mezzo delle sue *Visioni*. L'elemento encomiastico lo allontana dai nostri interessi, e anche dallo spirito profondo e vibrante dell'età sua. In questo senso egli è puramente e solamente un arcade. Di fronte a lui possiamo vedere l'Alfieri e il Foscolo, pur nello spirito delle dediche, per stabilire le diverse misure delle ispirazioni e delle idee. Ma il lavorare su un'intelaiatura dantesca, il non distaccarsi dal senso e dalla vocazione petrarcheggiante, il non sentire sia pure minimamente il reale, fanno di lui non solo un uomo lontano dallo spirito rinnovatore della sua età, ma un tardo imitatore di forme e modi, adusati e svuotati, che il Caffè prima e il Conciliatore poi metteranno in berlina.

« Nata allo scettro, anzi che al fuso e all'ago,
una Vergin vid'io, cui su le ciglia
astro splendea mirabilmente vago:
da un lato, in guisa d'uom che la consiglia,
stringeala fra le braccia un Garzon forte
fasciato gli occhi di benda vermiglia... »

Togliendo la corporeità strutturale di Dante, la tiepida grazia del Petrarca (« mirabilmente vago »), il fabulare del Varano si dissolve e cade quel che poteva sembrare il senso e l'anima della sua poesia. Quello che può sembrare incanto e abbandono è in sostanza senso espositivo, piatto anche se ornato, che s'attarda sui passaggi e sui legami minuto e insistente più di quello che fervore e ardenza fantastica richiedessero:

« Mentr'io scernea le tante immagin miste,
di forti penne udii stridere il suono,
e vidi Augel con vel gemmato a liste,
che salìa là, dove divide il tuono
le nubi presso al puro etere stanche,
recando a Dio gli umani incensi in dono... »

E' la tradizione linda e garbata del petrarchismo bembiano che persiste ancora nella *Visione*. Come anche quel fabulare per immagini personificate, che nelle lontane età poteva rispondere a quel senso della realtà storica, fatta di personaggi e di istituzioni grandiose (Papa, Impero, Cavalleria, Monachesimo, ecc.) entro cui si erano immersi Dante e Petrarca, qui nel Varano, alle porte della satira sociale, si sente frondeggiare soltanto senza quel calore naturale della fantasia e quel naturale fondo storico di suggestioni e d'immagini. Di lui può interessare solo il momento polemico in quanto polemico; l'aver cioè sentito che anche la religione cattolica poteva essere fonte d'immagini poetiche, l'aver sostituito il mondo mitologico in un'età in cui arcadi e frugoniani si combinavano in esso. Ma anche questo può essere merito più apparente che reale, poichè, caduti i nomi e le forme mitologiche, perdurava la memoria di quella poesia, così conchiusa, specie nelle parti introduttive. Così ad esempio nella Visione terza:

« L'aurora, umida il crin di vapor molli,
rannodato col vel rancio e vermiglio
fra biancheggiar d'incerta luce i colli... ».

Più che nel Varano le aperture sono più varie e libere nei Cerretti (1738-1808) e proprio quando si stacca dal Savioli e sa rendere misura di sè stesso. Ciò particolarmente nella novella in versi « Bice e Leandro »:

...Rideano allora
care ai placidi cor stagion di pace... »;

o in questo verso spaziato e accorato:

Deh, quando fia che dell'adriaca Teti
teco l'onda rivegga, e teco il piede... ».

Nel Cerretti la grazia ammorbidita preromantica si accoppia al lugubre immaginare caro all'imminente sepolcralismo:

Spira notturno dalla fredda tomba,
che li racchiude, un mormorio dolente
e n'ode il suon, che tetro al cor rimbomba,
lungo la Scrivia il passegger sovente:
nè mai di sistro marziale o tromba
su quella spiaggia il fremito si sente,
che, in udir la cagion dei lor martiri,
non raddoppian le amanti ombre i sospiri»

Ma la rigidezza di tutti i poeti del settecento solo col Mazza (1741-1817) si avvia a sciogliersi in un ondeggiante abbandono, ora sincero ora forzato e retorico. Per primo in lui si parla di quello che può ed opera la « fantasia », i « piaceri dell'immaginazione »:

« ...Io la ravviso; è dessa
l'animatrice de' fantasmi alati,
libera madre de le pinte idee,
al cui cenno la terra, il mar, l'abisso
prendon novi color, novelli aspetti:
la spaziosa Fantasia, perenne
fonte di maraviglia, eco del vero ».

« Fantasia » ed « entusiasmo » come nella sua confessione:

« Qual ignoto mi porta impeto, e dove?
son io libero spirto o a' membri affisso?
In un punto trasvolo etra ed abisso,
e la folgore accendo in mano a Giove.
Fors'è 'l sacro furor che fa le sue prove
in in me, quai vider già Tebro ed Ilisso,
maggior del fato che a' mortali è fisso;
maggior di lei che in su la rota move?
D'affetti intanto e di pensieri ondeggio,
in un quasi mar che cela il lito,
e nulla fuor che vision non veggio.
Quando il confin, cui circoscrisse il dito
dell'Eterno, m'arresta; e qui vaneggio
in caligin l'idea dell'Infinito ».

Nel Mazza i versi incominciano ad essere, senza mai slegarsi esso dai motivi del tempo, pieni di vento e di aria, vaghi e fluttuanti. E' uno sforzo per risolvere il problema del sentimento interiore e impalpabile che pur doveva esternarsi ed esprimersi. E' il problema che tormenta i poeti del settecento, posti tra la tradizione arcadica e la declamazione retorica da una parte, e dall'altra dal riaffiorare lento e timido delle voci del sentimento, che si consacreranno nel romanticismo. Ma è anche poesia questa del Mazza che accoglie la voce della scienza e della filosofia, come tra pochi del suo tempo.

Motivi vaghi ancora, nel Varano, specie, e nel Cerretti e nel Mazza, ma non privi di segni e di voci per un compimento futuro.

Aldo Vallone

● La casa editrice « Italia nuova » ha pubblicato in questi giorni due novità: « Scrittori francesi » di Ugo Natoli ed un « Saggio sul Metastasio » di Claudio Varese nella collana « Studi di lettere, storia e filosofia » pubblicati dalla Scuola Normale Superiore di Pisa.

● « Il Molino del Po » di Riccardo Bacchelli, tradotto in inglese da Frances Frenay e pubblicato dalla Pantheon Books Inc., ottiene un notevole successo di pubblico in tutti gli Stati Uniti. Anche la critica è favorevolmente concorde nel giudizio dell'opera che illustra la vita di un'intera epoca italiana.

GLI INSEGNANTI AL PONTEFICE

Il giorno 4 novembre sarà solennemente consegnata, presenti il Ministro della Pubblica Istruzione ed altre autorità civili e religiose, a Sua Santità Pio XII la cattedra offertagli dalla Associazione Cattolica Insegnanti Medi.

L'Offerta della cattedra rappresenta una iniziativa dell'Unione Cattolica Insegnanti Medi in occasione dell'Anno Santo ed ha ottenuto l'adesione di ventimila tra professori, presidi e provveditori.

La cattedra, opera in bronzo dello scultore Luigi Venturini di Roma, contiene raffigurazioni degli apostoli, dei dottori e dei padri della Chiesa: una serie di pannelli laterali illustrano avvenimenti relativi all'Anno Santo e alla storia della Associazione che offre la cattedra al Sommo Pontefice. Nel basamento è raffigurato il Pontefice mentre insegna a popoli di tutte le stirpi e di tutte le classi sociali, con sotto scritta la dicitura « Unus est magister vester ».

BIZZARRIA DEL SODOMA

Vercelli e Siena, l'una patria, l'altra patria adottiva del pittore Giovanni Antonio Bazzi, detto « il Sodoma » si sono trovate, la primavera scorsa, in schietta solidarietà per celebrare il IV anniversario della morte dell'artista con una mostra quanto mai utile e, direi, necessaria, alla migliore conoscenza della figura di questo singolare pittore ora maggiore ora minore della sua fama, a seconda del variare degli umori e del gusto attraverso i secoli. E molto opportunamente il comitato di celebrazione ha pubblicato un catalogo delle opere a cura di Enzo Carli, del quale è pure il vivace e acuto discorso introduttivo.

Tutto ciò costituisce la migliore delle occasioni per riesaminare la contrastante e pure suggestiva personalità del Sodoma, tanto più che la recente critica anche sulla scorta dei documenti ne ha aumentata l'importanza nella collaborazione con Raffaello soprattutto nella stanza della « Segnatura ».

Ad una considerazione panoramica delle opere d'un tale discusso pittore, non c'è dubbio che risulti abbastanza evidente un divario di qualità e d'intensità espressiva tale da generare, se non il giudizio pessimistico del Vasari, almeno una serie di riserve sull'intrinseco valore creativo dell'artista. Su tutto il suo mondo sembrano passare le correnti più disparate dall'acerbità tardo-gotica, al classicismo umanistico, fin quasi ad un presentimento di patetiche movenze, in anticipo sul sentimentalismo del primo seicento; il Vasari, uso ad attribuire questi fatti, con intento moraleggiante, al rapporto tra vita ed arte, trova assai facile materia nella vita del pittore che fu secondo lui, « sempre stratta e bestiale » fino a condursi nella vecchiezza a stentare miseramente, per rintracciare la chiave di aspetti pittorici così palesemente ineguali. Ma, intanto, al Vasari mancava una precisa informazione storico-biografica per ricostruire la sintomatica personalità dell'artista, eppoi egli non si domandò neppure quali fossero gli sviluppi interni dell'arte di lui, che, passato dall'influsso leonardesco ai languori della tavolozza senese e al classicismo raffaellesco, seppe tuttavia conservare (se così può dirsi senza che sembri un paradosso) una sua coerenza proprio nell'essere incoerente: e ci spieghiamo.

La considerazione abituale (tuttavia fondamentalmente giusta) del Rinascimento è che nei due secoli XV e XVI l'arte, pur esprimendosi nelle singole voci che ne compongono il formidabile coro, come questo, appunto, aspirasse sempre ad un comune ideale di classicismo umanistico, al di sopra delle individualità in fermento: ecco allora i « manieristi » rappresentare una specie di pattuglia dissidente e preromantica, Michelangelo stesso per molta parte dell'arte sua restare isolato e crucciato in urto col proprio tempo e il sensuale colorismo veneziano formare una zona di classicismo a suo modo poeticamente libero, se non in opposizione, certo indipendente dall'idealismo raffaellesco che, a guardar bene, finirebbe col pagare, da solo, le spese del classicismo umanistico se anche il Sanzio non si mostrasse, per esempio, l'autore pienamente responsabile della « Liberazione di San Pietro » o della « Messa di Bolsena ».

Ecco perchè, a voler giudicare l'arte del Sodoma secondo i moduli d'un Rinascimento ortodosso o nei confronti di Raffaello, si rischia di condannarlo non in nome di quello che realmente fu, ma per quello che non volle essere, anche se la sua natura estrosa e rapsodica lo portò ad affiancarsi, in un certo momento, all'Urbinate, condividendone perfino lo studio, al tempo dei lavori per Giulio II.

E' solo tra specialisti e direttamente di fronte all'opera d'arte che sarebbe possibile discutere le attribuzioni a Raffaello e al Sodoma nella esecuzione materiale di qualche zona degli affreschi della « Stanza della Segnatura » e precisamente nel « Parnaso »: sia detto, comunque, tra parentesi, come la critica, dopo essere stata così intransigente nell'attribuire a Raffaello anche quello che è fattura di scolari, oggi tenda all'effetto contrario, in una contrazione del gusto raffaellesco; ma pensiamo invece alla convivenza davvero singolare di quattro pittori poco simili tra loro nella decorazione della celebre « Farnesina » la deliziosa villa di Agostino Chigi sulle rive del Tevere. In questa armoniosa e aerea architettura di Baldassare Peruzzi, senese, lavorano a breve distanza, come pittori, lo stesso Baldassare, in un gusto ancora quattrocentesco e « mordente » alla Francesco di Giorgio con tratti alla Pinturicchio, Sebastiano del Piombo, ancora pienamente veneziano, Raffaello, già classico nella compatta unità compositiva, e il nostro Sodoma, al quale toccò per intiero di rivestire con le amorose storie di Alessandro e Rossana la stanza da letto del grande banchiere e umanista. Sappiamo che cosa avverrà da questa convivenza che doveva avere più carattere di colleganza artigiana che di drammatica gara di primato (le dolci frescure delle vigne circostanti, la vicinanze delle osterie olezzanti di vino nuovo e le compagnie degli elegantoni a spasso dovevano rasserenare molto le asprezze del « certame » pittorico): avverrà, dicevo, che lavorando nello stesso ambiente e quasi negli stessi giorni (in ogni modo l'uno presso gli affreschi appena compiuti dall'altro) Sebastiano del Piombo assumerà romana pienezza e raffaellesca armonia prima di passare al campo michelangiolesco, Raffaello riscalderà la sua impeccabile tavolozza, ancora un poco fiorentina, al fuoco dei colori di Sebastiano, il Peruzzi abbandonerà, purtroppo, la sua linea incisiva, la sua magrezza senese, il suo gusto sottilmente antiquario, per volgersi a Raffaello e al Sodoma: e quest'ultimo? Quest'ultimo, dopo l'esplosione quasi dionisiaca delle « Nozze d'Alessandro » in cui la fastosa e sovrabbondante composizione ellenistica si satura di sensuale colorismo, si volgerà al patetico e al melodrammatico, non senza raggiungere proprio in questo stile le soglie del capolavoro nell'appassionato « San Sebastiano » della Galleria Pitti, di tredici anni dopo, e nello « Svenimento di Santa Caterina » in San Domenico di Siena, dove è un ricordo del gruppo delle Marie nella « Deposizione » di Raffaello; opere celebratissime da scrittori e poeti e facile idolo del pubblico per quella « mozione degli affetti » che facilmente viene scambiata, nei fedeli, per sollecitazione mistica.

Il cammino compiuto dal Sodoma, tanto più se noi consideriamo altre sue opere di trapasso tra il gusto quattrocentesco e l'avvento del chiaroscuro cinquecentesco (la sensibile « Madonna in adorazione del Bimbo » nel tondo di Vercelli, « L'allegoria » del Louvre vicina a Piero di Cosimo, il classicheggiante « Ratto delle Sabine » fronte di cassone, degno della stanza nuziale di Agostino Chigi, ora a palazzo Venezia, soprattutto di affreschi di Monteoliveto Maggiore) si fa complesso e disuguale, proprio come di chi sia insoddisfatto di modi espressivi inadeguati alle aspirazioni segrete di un capriccioso ingegno.

Bizzarria, dunque? Soltanto se con questo termine, da rintracciare nel colorito vocabolario vasariano, si intenda un bisogno di evadere, per originalità ed estrosa invenzione, da un insieme di ideali culturali ed artistici per i quali l'architettura compositiva, la pienezza della forma, la compostezza dei gesti, la gerarchia dei valori espressivi, formavano una specie di codice dell'arte come il « Cortegiano » lo fu per il costume e la vita sociale.

Ile de France "La Vergine con Gesù", Scultura del XIV secolo

Bizzarria, dunque, quella del Sodoma, che egli sembra dedurre nei paesaggi pittoreschi ed inverosimili da una tarda nostalgia gotica e che, trapiantata nella vita di tutti i giorni potè farlo sembrare capriccioso e fuori del normale nella sua ineguaglianza di operosità e insofferenza agli impegni, nella passione per gli stalloni da corsa, per gli strani animali che popolavano il suo studio come un « baraccone da fiera ».

Bizzarria che egli trasmise ai manieristi senesi, pronti ad accoglierla nell'ancor vivo goticismo e che ritroviamo in varia forma nei « manieristi » per antonomasia, quelli di Firenze.

Valerio Mariani

Ultime mostre a Parigi

All'Italia spetta indiscutibilmente il merito di avere organizzato la più bella mostra presentata quest'anno a Parigi. Nessuna cornice era più adatta della Galleria Mazzarino per accogliere degnamente i « Trésors des Bibliotèques d'Italie ».

Non insisteremo su questa splendida mostra di cui i giornali italiani hanno spesso e a lungo parlato. Il lettore sa già che « attraverso questi capolavori scelti fra i più rappresentativi di ciascuna epoca, si è potuto infatti seguire, nelle sue grandi linee, dall'alto medio evo sino alla fine del Cinquecento, la storia del libro italiano sia manoscritta sia a stampa » ma bisognava, come abbiamo fatto, tornare parecchie volte alla Galleria Mazzarino per rendersi pienamente conto della profonda risonanza che questa mostra ha destato nelle menti e nei cuori francesi. Finiti i discorsi d'inaugurazione, incomincia il contatto spirituale del visitatore con un'arte ch'egli riconosce con gioiosa meraviglia. Auguramoci dunque che l'arte italiana sia più spesso presente a Parigi.

Tra le numerose altre mostre francesi, due sopratutto ci sono sembrate importanti, quella dell'Orangerie des Tuileries intitolata « Louis XV et Rocaille » e quella del Petit Palais: « La Vierge dans l'art français ».

Chiare ma troppo piccole erano certo le tre sale dell'Orangerie sopratutto per un programma ambizioso come quello degli organizzatori: « Le terme rocaille — dice l'eccellente prefazione di Marcel Aubert al catalogo — dans notre pensée ne détermine pas tant un style qu'il représente un mouvement d'idées, une manifestation de l'ésprit qui apparaît par certaines tendances dès avant la mort du gran roi, voire avant la fin du XVIIème siècle pour s'épanouir en une magnifique atmosphère de charme et de grâce dans la première moitié du XVIIIème ». Rispondente a un vero e proprio « movimento di idee » o semplice reazione contro la freddezza dell'arte classica ai tempi di Luigi XIV, il rocaille conta in Francia, pittori come Watteau, Boucher e Fragonard, architetti come De Cotte, Boffrand e Gabriel, gli scultori J. B. Lemoyne, Girardon, Falconet, Pigalle, Coysevox, senza parlare dei mobili di Boulle, delle deliziose statuine di Sèvres, delle tappezzerie di Beauvais, dei Gobelins, di Aubusson, ecc.

Per dare in così poco spazio un'idea della ricchezza e della varietà di quest'arte, ogni opera doveva dunque essere scelta con una cura particolarmente minunziosa e bisogna riconoscere che gli organizzatori sono quasi sempre riusciti nel loro intento non soltanto esponendo per esempio gli splendidi busti di Pontchartrain (di Coustou), di Luigi XV (di Lemoyne) ed altri tratti da collezioni private o presentando capolavori nascosti nei musei di Tours, di Rennes, ecc., ma trasportando in piena luce la bellissima statua del Cardinale Dubois che era sepolta fra le ombre della chiesa di Saint-Roch, nel centro di Parigi.

Non poteva esser monotona una mostra come quella della « Vierge dans l'art français », prima per la varietà delle tecniche e delle materie che vanno dalla miniatura all'affresco e al quadro, dallo smalto e dalla statuina d'avorio ai rilievi alle grandi statue, alle tappezzerie, ecc. Non lo poteva ancora per l'infinita ricchezza di tipi, di atteggiamenti, di espressioni. Madonne nere dell'Alvernia, tondi visi bretoni, ingegui e astuti nello stesso tempo, maestose Signore della Borgogna, graziose e talvolta un po' preziose, Madonne dell'Ile de France, dallo sguardo rivolto in alto e dai panneggi in onda per destare la luce, Madonna seduta di Maubuisson che è un modello di compostezza e di dignità e tante altre.

E' verso il 1250 che appare per la prima volta la Vergine in piedi, nata probabilmente quando al tema di Maria fu dedicato un intero portale come a Notre-Dame-de-Paris; « Ce jour-là, dice J. Dupont, la Vierge se leva tout naturellement pour occuper le trumeau et cette forme nouvelle tendit à supplanter l'ancienne pour les statues isolées ». Strasburgo aveva mandato a questa mostra la sua famosa « Notre Dame » cinquecentesca, dal viso irregolare e indimenticabile, Aix-en-Provence la sua « Annunciazione », Troyes la sua « Incoronazione » (lo sanno gli amici italiani che Troyes è una delle più stupende città francesi?) ma le più belle mi sono spesso parse le Madonne delle chiesette di campagna. Intorno ad esse qualche cosa sembra essere rimasto dei dolori e della speranza dei cuori più umili.

Henri Aureás

● L'Editore De Carlo ha annunciato che ha in preparazione, nella sua collana « Libri di varia cultura » le seguenti pubblicazioni: « Istituto, intelligenza e carattere » di G. H. Thomson; « La donna questa sconosciuta » di N. Perrotti: « Ego fame e aggressione » di F. S. Perls; « Sovvertimento nella psiche » di Charles Berg; « Analisi di se stessi » di E. Pickworth Farrow; « I bambini non parlano mai » di G. Freman.

IL TEATRO MUSICALE

Ogni cosa perfetta nel suo genere — diceva Goethe — porta inevitabilmente al di là di questo genere stesso. Affermazione, questa, che contiene una profonda verità soprattutto se riferita all'arte.

C'è, infatti, nella natura umana l'esigenza di una verità assoluta e nello stesso tempo il bisogno insopprimibile di esprimere questa verità nella sua completezza. Ma nell'espressione la ricerca incessante di un numero sempre più grande di elementi significativi, porta, per le necessarie coordinazioni, ad un'analisi e quindi ad una costruzione di carattere nazionale. Perciò si spiega come l'arte, in questa ricerca di mezzi espressivi, abbia dei limiti rigorosi in quanto essa per sua natura, è una visione sintetica della realtà o, meglio ancora, come diceva De Vigny, è la scelta di una verità.

L'arte tuttavia tende costantemente a rompere e superare questi limiti per cui ne deriva che l'opera d'arte stessa non ha mai un equilibrio stabile e contiene in sè le ragioni della propria decadenza e della propria morte; più tende, infatti verso la compiutezza e verso la perfezione, più essa rischia la propria rovina.

Tutto ciò, senza dubbio, è vero per ogni manifestazione artistica, ma lo è in modo particolare per la musica.

La musica sviluppa le sue risorse espressive al di fuori di ogni relazione diretta con la realtà. « L'arte del musicista — scriveva Rousseau — non consiste nel dipingere gli oggetti, ma nel mettere l'animo in una disposizione simile a quella in cui lo metterebbe la loro presenza ». Il musicista, tuttavia, è portato a superare questa barriera irrazionale attraverso un'evocazione diretta, quasi visiva, della realtà. « La musica — scriveva Boileau a Racine — non sa narrare ». Eppure il musicista tenta le vie della narrazione; si pone, cioè, sul piano logico e razionale dello spirito.

E' in questo spontaneo orientamento dell'artista verso un'espressività più completa che si può già scoprire la tendenza a trovare, fra le varie forme d'arte, rapporti naturali o complessi per realizzare una forma d'arte composita; una forma d'arte, cioè, che nasca dalla fusione equilibrata ed omogenea di due o più mezzi d'espressione radicalmente diversi nella loro essenza e, per di più, assolutamente sufficienti a sè stessi. Tendenza antica e radicata questa, se già l'estroso monaco polifonista Adriano Banchieri, nel prologo alla sua « Saviezza giovanile » poteva scrivere: « Chi non sa che Musica et Poesia per uniformità sono così armoniche che dire si può la Musica anima della Poesia, et la Poesia anima della Musica? Et che ciò vero sia, nè il musico con le sue note, nè il poeta con le sue rime (per sè stessi) rendono quel gusto di perfezione all'udito, che fanno insieme et Musica et Poesia (quando però da dotta et pratica mano vengono annesse insieme) ».

Potremmo certamente dilungarci ancora con altre citazioni dello stesso contenuto, ma si sembra sufficiente far notare come nella dichiarazione del Banchieri ci sia già il nocciolo, l'essenza di quanto poi diranno, a giustificazione del Teatro musicale, Mozart e Wagner, Gluck e Debussy.

Naturalmente i rapporti tra la musica ed il teatro sono un po' più complessi di quelli tra la musica e la poesia o tra la musica melodica e la pittura, come pretendeva Michelangelo; quello, però, che importa stabilire è che questi rapporti non trovano una giustificazione, per così dire, razionale. Non si tratta, cioè, di principi che permettano una conseguente applicazione, ma semplicemente di stati di fatto in quanto le cosidette riforme del teatro musicale, ad esempio, non sono altro, da Gluck a Wagner, che delle concrete realizzazioni nelle quali è posto l'accento su uno dei molteplici aspetti del teatro musicale. Infatti, molto spesso le risposte al problema dei rapporti tra musica e teatro sono assolutamente contradditorie e si escludono a vicenda senza possibilità di conciliazione; ma quando esse trovano una luminosa giustificazione in un'opera di genio, si può dire che sono tutte ugualmente valide.

Non è perciò qui il caso di perdersi nelle tante questioni e discussioni che il problema del teatro musicale ha fatto sorgere. E' un problema, questo, che per uno strano paradosso non dà luogo a soluzioni di sorta, ma nasce esso stesso da una soluzione perchè posto da quella instabilità di equilibrio connaturata, come abbiamo detto, ad ogni opera d'arte. E che il dramma musicale possa essere opera d'arte non si può certamente negare; numerose sono infatti le opere valide che hanno arricchito ormai il patrimonio spirituale dell'umanità. Naturalmente si tratta di un miracolo che solo il genio autentico è stato sinora capace di realizzare.

Ecco perchè abbiamo guardato con un certo sospetto e scetticismo il programma dell'Anfiparnaso. Non per le opere antiche, che hanno ormai una riconosciuta validità, ma per le nuove le quali sulla base di preordinate concezioni avrebbero voluto e dovuto offrire una nuova soluzione del dramma musicale.

Purtroppo il nostro sospetto non è stato rimosso dai fatti. Ottima e lodevole senza dubbio la decisione di portare sulla scena l'« Anfiparnaso » di Orazio Vecchi, autentico gioiello del teatro musicale. Ma se la esecuzione di quest'opera non è stata suggerita da considerazioni di altra natura, è stata una vera imprudenza porle vicino, ad esempio, un'operina come l'« Orfeo vedovo » di Alberto Savinio. Qui si pretende di dare la scalata a una montagna girandole semplicemente intorno con una mentalità e con un bagaglio da escursionista; perchè tale si rivela, in definitiva, il talento poliedrico dell'autore che pone in vita un ambiguo gioco di rimpiattino tra una poesia evanescente ed una musica banale. Per non parlare della realizzazione scenica in cui lo scherzo assume addirittura colorazioni macabre.

Qui finiscono anche le nostre considerazioni, poichè, dopo quanto è stato detto unanimente dalla critica, sarebbe superfluo e forse ingeneroso aggiungere qualcosa di più.

Dante Ullu

Il Sodoma: San Sebastiano

LO STATO ECUMENICO

Fra le tante proposte di un ordine nuovo e nettamente risolutivo, al di fuori della dottrina marxista e oltre il mito della società liberale; dopo l'idea di uno stato di tecnici, affacciata dal Burnham; dopo il suggerimento di una comunità cristiana, offertoci da T. S. Eliot, e indipendentemente dalle risorgenti utopie gioachimite, che il messianismo russo filtrato nell'esistenzialismo continua ad alimentare; ecco che dobbiamo occuparci di un'altra soluzione, prospettata da Hermann v. Keyserling, nel suo libro « Presagi di un mondo nuovo » (ed. Comunità): l'idea dello *stato ecumenico*.

Ricollegandosi a Spengler per la giustificazione di una sua possibile profezia, valendosi delle esperienze di Frobenius e dello Jung per una documentazione empirica del suo assunto, il Keyserling, dopo aver ripudiato la concezione illuministica dell'individuo « astratto » e quindi l'istituto politico ad essa pertinente, la democrazia, non solo riconosce che la cultura d'Occidente è in rovina, ma estende il concetto di decadenza alla cultura tradizionale di tutto il mondo. Si tratta, dunque, di ristabilire una *conoscenza creatrice* che in sè risolva le istanze poste dallo *spirito* e dal *senso* e cioè superi in una sintesi nuova la nuova problematicità dell'anima, ormai completamente trasformata rispetto alle sue tradizionali forme. Così, per il Keyserling, « nè il ridestato protocristianesimo russo, nè quello primitivo degli americani, nè altresì la Chiesa cattolica non ringiovanita, hanno un avvenire storico, poichè la *areligiosità* attuale ha quale movente una trasformazione *reale* dell'anima, la quale non può trovare assolutamente il modo di mettersi in un rapporto vivo e vitale con forme desuete, nel senso di una vita orientata verso l'avvenire ». Ne consegue che, al di là dei prossimi trionfi dei « movimenti metafisici e religiosi a svantaggio di quelli reazionari », ma proprio tramite questo processo, l'anima, ritrovato il suo « giusto orientamento », potrà dar vita a una *cultura ecumenica o universalmente umana*, sulle macerie di tutte le passate culture particolaristiche o nazionali: « Allora lo spirito potrà esprimersi per mezzo della natura, compresa dall'intelletto e dominata dalla tecnica... Allora l'umanità ridiventerà religiosa. Allora potrà rinascere una grande arte. Un'arte che non saprebbe affermarsi ai giorni nostri... poichè l'arte, quale espressione dell'*essere* presuppone l'esistenza di una cultura... e plasmatori di cultura sono soltanto i fondatori di religioni, i filosofi e gli uomini di stato ». Il nuovo stato ecumenico, allora, distruggerà le nazioni in quanto espressioni di volontà di potenza, ma non in quanto entità spirituali. Lo stato ecumenico sarà supernazionale, ma non internazionale. In esso troveranno posto le individualità nazionali, sebbene altre forme di associazione sostituiranno le antiche. Con tutto ciò lo stato ecumenico non sarà uno stato di equilibrio, ma di estrema tensione per modo che, distrutti i particolarismi vecchi ne appaiano di nuovi: avremo allora che « l'universalistico è controbilanciato all'interno da un nazionalismo estremo... e le diverse forme di organizzazione ecumenica, la europea, la russa, l'islamica e l'anglosassone si sentiranno tanto più in contrasto tra loro in quanto figlie di un solo e medesimo spirito... ».

In questa visione del futuro si mescolano frammenti di svariate dottrine: si va dall'applicazione dei metodi dello psicologismo storicistico all'accettazione della dialettica hegeliana; si va dall'affermazione che il « nuovo stato distrugge nella sua ricchezza le sintesi tradizionali » fino alla contraddittoria convinzione che debba permanere una certa tensione fra stato supernazionale e nazionalità affinchè la storia continui: si vuole, cioè, che lo stato ecumenico superi le antinomie della vecchia cultura, producendosi proprio in virtù del loro moto dialettico.

Questa contaminazione in grande stile fa sì che l'Autore a un tratto non ricordi con sufficiente chiarezza che l'idea del multinazionalismo organico appartiene allo stalinismo, per quanto nella sua ammirazione per lo stato bolscevico dimostri abbastanza coerenza. Ma questo non è che un episodio. Il « tallone di Achille » di questa concezione sta nell'idea che il fato sia un fondamento della libertà. Per essa si deduce che l'avvento dello stato ecumenico è fatale, ineluttabile, onde l'intervento dell'individuo acquista significato squisitamente strumentale. Siamo in pieno Hegel: e il Keyserling, infatti, non esita a dichiarare che lo Stato è uno strumento di espressione dello spirito. Ma con tutto ciò Egli è preoccupatissimo per la sorte dell'autonomia individuale. Donde tanto timore e tremore? Non appartiene forse a una sintesi tradizionale ormai antichissima la idea della sacralità della persona umana? E non dice forse il Keyserling che solo a patto di infrangere le sintesi tradizionali nella sua ricchezza il nuovo stato ecumenico potrà affermarsi?

E' positivo che la formazione della civiltà contemporanea ha origine nella ribellione della coscienza individuale ad ogni forma di autorità. Il Troeltsch è stato preciso in merito: « Tutto è dominato dall'autonomia, comunque motivata, in contrapposizione all'autorità ecclesiastica, alle norme divine semplicemente esteriori e immediate ». Questo processo di liberazione ha seguito veramente le leggi della dialettica: la vecchia negazione, attraverso il dilatarsi della nuova affermazione, si è conclusa nella negazione della negazione e quindi nella riaffermazione dell'autorità. Soltanto in questo senso Hegel ritorna all'antica idea di autorità che il cattolicesimo aveva ereditato dal mondo classico ed era riuscito a renderla tollerabile col correttivo dello ideale ascetico. In tutto il medioevo romano-germanico tale connubio fra vita autoritario-ascetica e vita naturale-mondana ha esercitato una potentissima forza coesiva, per cui neppure le lotte fra l'Imperatore e il Pontefice ebbero sulla società effetti letali. Ma proprio contro questa abilissima combinazione si è mosso il mondo moderno, rivendicando a tutte le forme dello spirito l'autonomia e la libertà assoluta. L'ultimo tipo di individualità su questa via, aperta e dal « De dignitate hominis » di Pico della Mirandola e dal « Principe » di Machiavelli, è appunto quell'uomo *astratto* degli illuministi contro il quale Keyserling, e giustamente, si ribella. Ma là dove, per uguale rivolta, Hegel avvertì la necessità di ricreare una teologia — sia pur dell'immanente contro quella tomistica del trascendente — al fine di ritrovare un nuovo « ubi consistam »; là dove, ineluttabilmente, anche la sinistra hegeliana fu costretta ad uscire dal piano della filosofia per diventare religione, magari « a rovescio », come dice il Wetter; ecco che il Keyserling, invece, partendo dalle solite esigenze, non riesce a sbarazzarsi di una concezione dell'individuo che appartiene proprio alla vecchissima teologia del trascendente e in base alla quale Egli pretende di giustificare lo Stato ecumenico, appunto distruttore del trascendente medesimo. Hegel e i marxisti hanno ben capito che tenendo fermo il concetto di assolutezza morale della persona e non dissolvendolo nella storicità si riprecipita nelle maglie, davvero ben salde, della sintesi tomistica. E anche accettando — come fa il Keyserling — una posizione realistica, dove spirito e senso operino in funzioni compensatorie, ci si ritrova di necessità nel dualismo cattolico. All'autoproduzione incessante dello spirito poteva — come simile — opporsi l'idea di un'autoproduzione incessante e così, per altro verso d'accordo, l'idealismo assoluto e il materialismo dialettico possono combattere il realismo tomista. Ma quali altre vie per superare e rompere la tradizione culturale? Il Keyserling con molta saggezza rifiuta le sollecitazioni del protocristianesimo russo, ma in effetti non sostituisce nulla di efficace alle soluzioni proposte dai due giganti che oggi stanno di fronte: Hegel e San Tommaso. Ove il suo stato ecumenico dovesse realmente fondarsi sul ripudio della cultura tradizionale, bisognerebbe che traesse i proprii principii di legittimità dalla dialettica hegeliana-marxista, nella quale gli ultimi residui dell'idea di personalità sono definitivamente sommersi, e dalla quale, potente, irresistibile, disumana riemerge — senza alcun correttivo — l'antichissima idea dell'autorità che la civiltà moderna, dal Rinascimento alla Rivoluzione Francese, aveva in ogni modo tentato di debellare.

Ma l'opera di Keyserling, invece, si conclude in questo segno: « Nella presente svolta preme soprattutto l'accrescimento dell'autonomia individuale ». Questo significa che il suo sentimento dell'umano è ancora legato alla tradizione più recente e che perciò, almeno lui, il Keyserling, non è in condizioni spirituali così pure da poter dare una mano alla fondazione dello stato ecumenico eversore delle sintesi antiche.

Raoul Diddi

● La compagnia Maltagliati-Carraro diretta da Daniele d'Anza ha debuttato al Teatro Odeon di Milano il 4 ottobre con « Marea di Settembre » di Daphne Du Maurier; ha nel suo repertorio le seguenti novità: « Processo agli innocenti » di Carlo Terron; « Miss Mabel » di C. R. Scherif e « La prova » di Didier Daix. Rappresenterà inoltre « La prigioniera » di Edoardo Bourdet, « Proibito al pubblico » di Dornés e Marsan e « Abbiamo sempre vent'anni » di Paul Vandemberghe.

Il « Piccolo Teatro della Città di Milano » diretto da Giorda Strehler, inizierà la sua quinta stagione al Palazzo Broletto con un repertorio nel quale figurano le seguenti novità: « Estate e fumo » di Tennesse e Williams; « Eloisa e Abelardo » di Roger Vaillant; « La morte di Danton » di Georg Buchner; « L'isola nera » di Silvio Giovannetti e « Madre coraggio » di Bertold Bracht, oltre alle riprese di « Gli innamorati » di Goldoni; « Il misantropo » di Molière; « Il ne faut jurer de rien » di Alfred De Musset; « Casa di bambola » di Enrico Ibsen; « La veneziana » di un anonimo del 500; « La parigina » di Henry Beque; « Arlecchino servo di due padroni » di Goldoni ed una commedia per bambini « Una favola di Bonaventura » di Sto.

Un acquarello di Paul Valéry: Veduta dalla terrazza di Montmirail

LA FILOSOFIA IN SICILIA

nella prima metà dell' 800

La Sicilia nella prima metà del secolo decimonono, e, si può dire anche anteriormente, non è stata quell'ambiente chiuso ad ogni estranea influenza culturale, come ebbe a scrivere Giovanni Gentile nel suo libro sul *Tramonto della cultura siciliana* (1917). Sequestrata da ogni relazione col resto del mondo, in un vero e proprio isolamento non solo geografico, ma anche storico, tale la rappresentava il Gentile con offesa stridente alla realtà storica, la quale ci segnala invece frequenti, continui, intimi rapporti culturali intercorsi tra l'Isola mediterranea ed il resto del continente italiano ed europeo.

Fin dal 1923 ho reagito a questa visione storica, e successivamente, ogni qualvolta si è presentata l'occasione, ne ho contestato la verità, dimostrando come essa si basi sopra una conoscenza incompleta, imperfetta e quindi superficiale del movimento culturale in genere della Sicilia in quell'epoca lontana. Prima che Salvatore Scimè in un suo recente libro sull'*Ontologismo siciliano* e quindi sul P. Romano criticasse la tesi del Gentile, il sottoscritto in parecchi suoi contributi aveva preso posizione contro la stessa.

Nella prima metà dell'800 il pensiero siciliano segue il vario disordinato atteggiarsi del pensiero europeo. Tutte le grandi correnti di esso, si può dire, vi sono rappresentate. Scrive invece il Gentile che nel chiuso della più schietta cultura siciliana entrò, come di riflesso, un po' di eclettismo cousiniano e, più tardi, di ontologismo giobertiano e perdurò oscura la tradizione della vecchia metafisica razionalistica, spinozistica e leibniziana (op. cit., p. 31). La verità è invece che in Sicilia in questo periodo di tempo, dopo il fervore per la scuola filosofica di Monreale (Miceli e seguaci), già venuto meno alla fine del '700 e primi dell'800, hanno vita tutte le correnti intermedie tra il sensismo ed il razionalismo, prendono piede l'*eclettismo* e quindi l'*ontologismo* su larga scala. Circolarono allora in Sicilia, furono letti e studiati gli scritti di quasi tutti i pensatori di grido dell'epoca: da Locke, Hume, Condillac, Tracy, Bonnet, Cabanis, Laromiguière, Degerando, Kant, Galluppi, Romagnosi, Jouffroy, Damiron, Royer, Collard, ecc., fino appunto a Cousin, Gioberti, coi quali l'*eclettismo* e l'*ontologismo* si trapiantano nella nostra isola e vi allignano. Questi due indirizzi vi esercitarono una larga, estesa influenza. Fu il primo rappresentato dal palermitano Salvatore Mancino, che dal 1837 in poi insegnò Logica e Metafisica nel nostro Ateneo. La sua opera in due volumi: *Elementi di filosofia* per parecchio tempo fu adottata nelle nostre scuole ed anche fuori di Sicilia come testo per la gioventù studiosa. Ebbe nell'isola sette edizioni, ristampe ed edizioni parecchie a Firenze ed a Napoli. Il Mancino contribuì molto alla diffusione dello eclettismo e dello spiritualismo del Cousin, con cui fu in frequente corrispondenza. La filosofia, l'opera del Cousin, divennero familiari per l'insegnamento del Mancino nell'isola nostra; e però questi, devesi ricordare, si adoperò molto perchè il pensiero del capo dello eclettismo francese venisse purgato da quegli errori che, derivando dalla filosofia tedesca postkantiana, riteneva il Mancino potessero nuocere allo spirito della gioventù studiosa.

Ben presto l'eclettismo in Sicilia trovò un rivale ed un antagonista nel movimento giobertiano, che dopo il '40 ad opera del P. Luigi Zaparelli d'Azeglio, del P. Giuseppe Romano, del P. Antonio Maugeri, di Antonio Catara-Lettieri, di Benedetto D'Acquisto, ecc., si fece strada nell'isola e vi ebbe grande seguito. Colui che più di ogni altro dei filosofi siciliani determinò in quegli anni nel nostro ambiente culturale un largo e forte orientamento verso la filosofia dell'Abate piemontese, fu il terminese Giuseppe Romano, il quale, avendo cominciato a filosofare sotto l'influsso dell'eclettismo cousiniano, successivamente piegò verso la filosofia del Gioberti, e ad essa, pur con correzioni e modifiche, rimase attaccato anche dopo il violento attacco contro la Compagnia di Gesù sferrato dall'Abate nei *Prolegomeni* e successivamente nel *Gesuita moderno* e dopo fallita la rivoluzione del '48. Ce lo racconta lo stesso P. Romano che, come è risaputo, faceva parte della Compagnia. Egli scrive che, appena giunta la notizia a Palermo delle prime pubblicazioni del Gioberti, ne fece venire la prima copia da Torino; che lo studio di esse lo indusse ad adottare nel suo insegnamento la somma del sistema giobertiano « che mi aggiustai sì a mio modo tra le mani, riformando, correggendo, tirando altre linee più franche e decise, e conducendo anche a prezzo di pentimenti e di ritrattazioni fino al termine un lavoro che avevo prima di quel tempo cominciato a schiccherare sotto altre misure ». (v. Romano, *La causa dei Gesuiti in Sicilia*, p. 59). Il Romano infatti, come ho già rilevato, aveva iniziato la sua attività filosofica sotto le insegne del Cousin, ma l'apparizione della grande speculazione giobertiana infondeva al suo spirito un più alto slancio ed entusiastico fervore e d'allora in poi Gioberti diveniva la sua guida filosofica e quella di molti docenti dei Collegi dei Gesuiti.

Seguace del Gioberti fu anche lo sventurato giovane Niccolò Garzilli, del quale è nota la tragica fine per la causa della libertà. Riguardo al Garzilli, nato a Napoli, non a Palermo, come erroneamente è stato scritto, c'è da dire però che dell'opera che va sotto il suo nome corse voce allora a Palermo che fosse stata scritta dal suo maestro: il P. Romano, che per talune convenienze la volle pubblicare sotto altro nome. Antonio Catara-Lettieri nei suoi *Ricordi intorno al movimento filosofico nella prima metà del sec. XIX in Sicilia* anzi aggiunge, che, avendo conosciuto a Palermo il Garzilli, ebbe la certezza che il *Saggio filosofico...* non fosse frutto della sua mente.

Oltre il Garzilli, come ho già detto, seguirono le orme del Gioberti il Maugeri ed il Catara-Lettieri, che in una pubblicazione come quella del P. Scimè sul *Trionfo dell'ontologismo in Sicilia* (Mazera, Soc. editrice siciliana, 1949) mi sarei aspettato vedere per questo riguardo citati. Il Maugeri pubblicò nel 1845 lo scritto: *Genealogia della ragion filosofica*, nel quale la filosofia del Gioberti è levata a cielo. Il Catara, avendo cominciato da seguace del Galluppi, verso l'epoca del Romano si volgeva alla filosofia del Gioberti, con cui da qualche tempo, tramite P. Cuppari, era in corrispondenza. E poichè ho fatto il nome del Galluppi debbo anche con rincrescimento rilevare come nell'opera dello Scimè, che vuole ricostruire l'ambiente filosofico siciliano della prima metà dell'800, la figura dell'insigne calabrese non abbia alcun risalto. E sì che egli soprattutto nella Sicilia orientale, ebbe studiosi, ammiratori e seguaci in numero, come il Catara già ricordato, Vincenzo Tedeschi di Catania ed altri. L'influsso del Galluppi si nota anche nel pensiero del Romano. Consimile appunto, ma per un altro filosofo, il Romagnosi, devesi pare allo Scimè. Il Romagnosi, nell'isola nostra, soprattutto a Palermo, suscitò entusiasmi.

Questi brevi cenni ci dànno un'idea sommaria di quello che fu il movimento filosofico siciliano dal 1800 al 1850, e chiaramente ci dànno ad intendere come la concezione gentiliana di una Sicilia, appartata dal vivo travaglio del pensiero europeo, sia da relegare nel regno delle favole, e pertanto sia da rivedere e correggere.

Eugenio Di Carlo

Ecco come una bimba, Susanna Castelnuovo, interpreta la « Danza della neve » di Débussy

L'ISOLA DELLE CAPRE

Veramente, il nuovo dramma di U. Betti s'intitola: « Delitto all'isola delle capre ». (*Le Arti*: Zareschi-Randone).

Il sangue, avverte anche il Betti in suoi scritti critici, è il solvente eterno delle ragioni altrimenti cristallizzate e inassimilabili, è il veicolo della tragedia. Delitto, dunque, ma colposo? doloso?

Anche i principianti sanno che, con il delitto colposo, non si fa teatro. Ma nemmeno quello doloso può nutrire la tragedia, se già nella definizione hai la prova che una *forma mentis* giuridica ha incalappiato la poesia, impiccandola. Tuttavia, esiste una terza specie di delitto, ignota ai codici (il *delitto tragico*, ovverosia dei tragici), l'interesse pel quale nacque nell'età vicofoscoliana, quando le umane belve cominciarono ad essere pietose di sè stesse e d'altrui; e una medesima *pietas* le condusse per gradi a mete diverse, secondo le stirpi elaboranti diverse attitudini. Approdò l'una alle falde del Sinai, altra s'industriò per secoli ad ampliare certe prime tavole in un *Corpus*, altra parve giocherellare con nove fanciulle, che ciascuna sembrava ai rozzi vicini piacevole incarnazione dell'*otium* da posporre al *negotium*, e tutte insieme furono poi riconosciute simbolo dello svolgimento e della costruzione spirituale, identicamente filosofia e poesia, intuizione prerazionale o dimostrazione raziocinata del vero.

Sull'uno dei due gioghi di Parnaso, non in virtù di liricità ma di eticità, si riconobbe il primato — stile e materia — ai tragici, i quali avevano artisticamente fissato la terza specie di delitto donde muove quest'abborracciatissima cosmogonia morale: il *delitto tragico*, o delitto che propone una ricerca etica, quello medesimo che può interessare i poeti autentici (è caso che nel titolo del Betti echeggi l'etimo — trágos : capro — comunemente riconosciuto nella parola tragedia?).

Ma, quanto più ebraico e romano (vogliamo dire: cattolico?) è il nostro modo di concepire la vita associata e spirituale, tanto meno vi ha luogo e comprensione il mito tragico. La Controriforma, tra l'altro, ribadì che il delitto tragico è delitto doloso: bene o male che fosse — non è questo il punto che preme —, gli ebraico-romani riprendevano il sopravvento anche sui Greci. Si rifletta quanto di antirinascimentale hanno in comune riformati e controriformati; si consideri con qual tranquilla e paciosa soddisfazione il mondo moderno, instabile in tutto, si appaga di un'etica o già stabile o avviata a medesimi svolgimenti, e si dovrà concludere che il teatro tragico è cosa morte e irripetibile, da non potersela aspettare nemmeno dalla Russia, ove parrebbe in opera un totale sovvertimento, mentre le radici stesse del comunismo succhiano linfe ebraiche in terriccio cristiano.

Dunque, a meno che non s'inventi — come auspicava Diego Fabbri — un teatro cristiano (che noi non sapremmo dire qual sia mai stato veramente, nè possa essere domani), bisogna rassegnarsi ad accettare la tragedia come un elegante giuoco d'ingegni, che vince la cronaca giornalistica soltanto pei pregi di retorica, stupore, potere emotivo possibilità combinatorie di casi: un'attività che vive di compromesso e di equivoco, solleticando istinti e pruriti, ma non rispondendo alla domanda etica che nessuno più le pone, e che fu la sua vera ragion d'essere.

●

Tutto ciò che abbiamo detto, non ostante l'apparente presunzione sintetica, vuol essere la più modesta e doverosa premessa al giudizio su quest'ultimo Betti, che ci è parso in ottima vena, ricco di ambizioni, e soltanto condizionato dal genere: un vivo che si dibatta furiosamente dentro la bara bene inchiodata.

Tre donne: madre (Agata: E. Zareschi), figlia (Silvia: L. Alfonsi), cognata (Pia: E. Altieri) vivono in una selvaggia « Isola delle capre », intristendo nella solitudine, che soltanto la tirannia di Agata ha potuto imporre a tutte e tre, contro i diritti della vita. Ma Agata ha sue ragioni di mortificazione, che le altre non hanno: dal marito (padre di Silvia, fratello di Pia), prima che partisse per la guerra e soccombesse in prigionia, ella è stata delusa e tradita. A quel che abbiamo capito, la nota storia dell'uomo rivelatosi inferiore al proprio fantasma, con la complicazione presumibile che anche la donna (un'intellettuale egoista e tarata) abbia altrettanto deluso il marito. Il quale, perciò, nella prigionia lunghissima, ricordava di lei soltanto la carne, e ne parlava con cruda vivezza all'amico, che oggi, annasando come bestia lungamente astinente, compare nell'isola e, con sùbita e sfacciata audacia, paragona l'odor vivo di Agata, ai sentori promanati dall'alchimia fantastica. Quest'uomo, Angelo (anche il nome è per il Betti, programma sottile), è tutto mito: è nunzio del più vile e facile messaggio che si possa porgere a donne costrette al cenobitismo, e lui medesimo rievoca il mito di Pasifae per coonestare il bisogno fisico, e parla di « fratellanza » tra uomini e donne, *sempre d'accordo senza saperlo*, in una cupa e ripugnante reminiscenza di origini, quando la stirpe si sarebbe perpetuata in famiglia. Inutile dir come (ma con una tecnica drammatica del miglior Betti), Angelo possiede successivamente Agata, Pia, Silvia. La crisi scoppia per una virginale (compassionevole parola, a questo punto) reazione di Silvia, che l'avventuriero non ha potuto imbestiare e incretinire come le altre. Silvia, che vuole Angelo tutto per sé, si scaglia contro la madre e la zia, denunzia lo scandalo, rivela la propria colpa. La madre, per un attimo, impietrisce. Speri che l'amore della figlia c'entri un poco, nella risoluzione di Agata, di non porgere la scala di corda ad Angelo, quand'egli casualmente cade nel pozzo; ma, alla fine, partite Silvia e Pia, dalle ultime parole di Agata si intende che ella ha voluto che Angelo morisse là in fondo, per restargli vicina e averlo tutto per sé. Spaventosa soluzione, specialmente se le si dà un séguito immaginativo: necrofilia quasi, che logicamente conchiude la storia esterna di cosa, come la carne, predestinata alla morte.

Sarebbe stata più efficace una versione etica del delitto? Crediamo che sarebbe apparsa, in ogni modo, insufficiente alla purificazione. E, al delitto, quale delle già dette definizioni compete? Lo diresti colposo, giudicando preminente la responsabilità del caso per cui Angelo cade nel pozzo. « E' accaduto », ripete più volte Agata; ma ella omette e impedisce alle altre di soccorrere l'uomo: qual giuria la scagionerebbe dal dolo?

Inutile dilemma: bisogna ricondursi fuori della mentalità ebraico-latina, per intendere questo arbitrio costruttivo, che aduna quattro creature senza tempo né storia, su cui tre millenni circa di attività morale non hanno lasciato la minima traccia. I quattro personaggi, che potrebbero significar qualcosa silenziosamente agendo in un mimo faunesco, qui debbono parlare; così che, nell'esprimere le urgenze selvatiche e istintive con argomenti intellettualistici non filtrati dal senso etico, si manifestano né antichi né moderni, né colpevoli né incolpevoli, ma soltanto impossibili, in quanto la natura non conosce belve così perversamente conscie di sofismi.

Ciò risponde anche in parte alla terza eventualità, e nega che si possa parlare di « delitto tragico ». S'intravede un'inutile grandezza e una disumana autenticità del Betti, in questo suo frugare tra depositi arcaici e ritrovamenti di scavo. Si scorge in lui un poeta disancorato dal tempo suo, alla deriva tra le nebbie delle origini, impegnato nell'angoscioso interrogare caso e natura, istinto e ragione, quasi che qualcuno non avesse già risposto da un pezzo, per esempio, alla domanda di Agata: perché, se la madre dei volatili caccia a un certo punto a beccate i figli dal nido, a lei non dovrebbe essere lecito. E' in questo Betti una fantasia addirittura pregreca, assai più cupa dei disperati modelli contemporanei che gli si vogliono riconoscere; un pensiero più solitario, ribelle e tormentato, e forse un istinto del teatro più grande che non gli attribuiscano i suoi stessi ammiratori, se egli veramente aspira all'ufficio di filosofante dalle scene, come un tragico antico. Ma, se così è, vediamo in lui un assetato che si pone sotto lo scroscio del Niagara, e soccombe per non aver voluto servirsi di comodi ruscelli.

I due primi atti non ci parvero privi di purezza, non ostante il linguaggio necessariamente audace; ma il terzo — l'agonia nel pozzo e l'aspettazione della morte ai margini di esso — non ha presa né logica né dialettica, e scade in ogni senso, al punto che gli stessi interpreti, tutti eccellenti al principio, si gonfiano di retorica e d'enfasi, cercando, essi e la regia (C. Pavolini), di salvare almeno la teatralità. Del Randone, è stato detto che abbia sforzato la figura di Angelo a un satanismo mascherante l'inadeguatezza fisica; ma ci domandiamo se tal parte sia concepibile nei modi di una pura animalità, non contrappuntata da intellettualismo pervertito. Nei primi due atti, abbiamo ammirato la migliore Zareschi; ed è rara un'attrice che per medesimezza con la parte, pianga come L. Alfonsi, che piangeva veramente.

●

Si è riaperto il *Teatro dei Satiri* per la « Compagnia Italiana di Prosa » diretta da Laura Carli, con una novità di A. Bonacci: « Il giudizio universale », seguita da « Caldo e freddo » di Crommelinck. La Compagnia promette un'attività seria e continuativa, alla quale vogliamo intanto augurare il miglior successo, ripromettendoci di parlare diffusamente delle opere già presentate.

Vladimiro Cajoli

Il « Premio Bollingen » di mille dollari per la migliore raccolta di liriche, istituito dall'Università di Yale, è stato assegnato quest'anno a Wallace Stevens. Egli ha l'età di 70 anni ed è direttore di una Compagnia di assicurazioni americana.

Un'inquadratura di « Terra senza tempo » di Prestifilippo

LA RADIO

ALLEGORIE GIDIANE

Attribuiamo a giovinezza incauta, anzi a puerizia in calzon lunghi del III Programma; imputiamo all'inguaribile provincialismo nostro, la sconcertante serata del 25 ottobre: ma non lasceremo archiviare senza una nota di protesta questo omaggio a Gide, ovverosia due ore e mezza di radiofonia pura. Pura! Honni soi... Infatti, alludiamo ad altro. Se Gide avesse, per esempio, la intima coerenza di uno Shaw, e non fosse da tempo involuto nel suo zelo di proselitismo, invece di esprimere promiscui ringraziamenti al Garda che lo risana, e alla Radio italiana che lo onora, domanderebbe, non senza la scontrosità che fu pure sua nourriture, che cosa egli abbia da spartire con la radio. O forse siamo giunti a tanto da sconcertare noi l'ottantenne, offrendogli per una propaganda anacronistica, orecchie ove i suoi fuchi ronzanti non avevano mai sperato di potersi annidare. La fortuna del fratello (maggiore o minore?) D'Annunzio, che, tra gli scricchiolii del mordere frutti acerbi con bianchi denti di belva, aveva pur inteso altra musica e udito fraterni petti ansare; e Dante, Manzoni, Carducci o Pascoli, e il Leopardi sociale della Ginestra, e Machiavelli o Tasso, e quant'altro midollo abbiamo noi cisalpini, avevano forse convinto da un pezzo il Gide, che qui fossero i leoni, cioè il deserto sordo ai suoi clamori ovattati. Qui, forse egli vide sempre la « picciola vallea », ricettacolo di principi, ove la solennità del suo incedere leccandosi il dosso come bestia che si liscia, sarebbe stata volta nel ridicolo della fuga, sotto l'incalzare degli astori celestiali. Qui, dunque, perchè disperato di far proseliti sia tra i principi sia tra la plebe, egli s'era accontentato di mendicare medicine fisiche, arie e panorami gagliardi e altrettanto gagliarde sensazioni, che sopravvivessero un poco nell'estenuato trapasso dalla mano alla pagina; quando, sorte inopinata, dagli altoparlanti dell'Università radiofonica, egli si sentì gridato in questa notte della penisola. Ma sarà poi vero che il « trapassar dentro » questa metafora della notte, sia tanto « leggiero » come vorremmo? Stupì certamente, il vegliardo, e inorridì fremendo. Il sottil senso musicale che egli affina da sempre tra tastiere e penne, si sarà ribellato alla contaminazione della valvola termoionica; né poteva appagarsi della modulazione *giovinetta, inesausto perfezionatore delle tecniche più perfette. Ma l'occasione era insperata e il dono grandissimo: accettava.*

E noi dovemmo sentir proclamare dalle antenne: « Gide, il più grande scrittore vivente ». Grande, in italiano, vuol dire grande: non già raffinato, né sottile, né fascinoso. Mescolo queste malinconiche meditazioni con quelle di E. N. Girardi su Malaparte: « Più seria e troppo meno mansueta maestra, la guerra s'apprestava ad insegnare invece a lui e a tutti coloro che proprio intorno al '40 bamboleggiavano col bolso nicianesimo di Gide, che non si evade impunemente dall'ordine degli impegni e delle forze morali. Poneva fine alle evasioni dalla vita gabellate per evasioni artistiche anche quando non erano tali; e avrebbe poi fatto capire — ma molti ancora non vogliono capire — che l'arte è evasione solo da ciò che non è arte, che è brutto: ma che, rispetto alla vita è necessariamente evasione, perchè può essere anzi, ed è tanto meglio se lo è, passione ed impegno » (« Vita e pensiero », ott. '50). Mescolo e mi valgo del composto, da propinare a chiunque abbia la buona volontà d'intendere, senza costringermi a un saggio su Gide. Perchè, tra l'altro, con Gide bisogna aver la forza di respingere tutto, in blocco, recalcitrando ai lacciuoli tesi nella pagina, nel periodo o anche soltanto tra un sostantivo e l'aggettivo, un verbo e un avverbio: altrimenti, ogni piccolo artigiano non può che stupire e prostrarsi dinanzi al Maestro, illudendosi d'aver appreso come il letterato possa sostituire e superare l'uomo. Con l'aristocratico e olimpico Gide, bisogna saper essere impetuosi cafoni; non guardarlo nemmeno in faccia, che è volto di Gorgone, e impietrisce.

La radio non parve schermo sufficiente tra l'ascoltatore e quel volto. Le cure magistrali poste nel preparare la serata vinsero spesso l'improprietà del mezzo; il mezzo (la modulazione di frequenza, rispetto alle onde medie e corte) parve addirittura instaurato per Gide: la scelta delle pagine, delle cose, degli uomini fu tra le più felici che la radio abbia mai compiuto. Tutte cause che aggravavano il malessere dell'ascoltatore, che, da un'antologia donde ci si poteva astrarre perchè lunga, a una conversazione su « Il pianoforte di Gide » che incatenava perchè bellissima (e innocente), fu precipitato tra le insidie del « Figliuol prodigo », che ha la potenza, la struttura, l'efficacia del miglior radiodramma: un'apologia della ribellione alla Chiesa (e ad altro che le somigli), una parodia schernevole del Pontefice e della Sua missione (il « fratello maggiore »). Proprio dalle nostre antenne. Né può valere la scusa che, trattandosi di programma culturale, non si pongono limiti alla conoscenza, perchè tutto quel Gide fu ritrasmesso dalla rete Azzurra, il pomeriggio del sabato successivo.

V. Incauda

NOTIZIARIO

● A iniziativa della Associazione Lomellina Artistica (A.L.A.) con sede a Milano, verrà organizzata prossimamente una Mostra del paesaggio Lomellino, pittura e disegni, alla Famiglia Artistica di Milano, via Gesù, 12-*bis*, per il prossimo dicembre.

Potranno partecipare anche artisti non lomellini della Lombardia, e del Piemonte che presentino opere ispirate al paesaggio della Lomellina o con soggetto lomellino.

Alla mostra potranno altresì partecipare scultori della Lomellina.

Per schiarimenti e per le modalità della Mostra rivolgersi alla sede dell'A.L.A., via Ugo Foscolo, 1 o anche alla sede della Famiglia Artistica di Milano, via Gesù, 12-*bis*; alla « Pro Vigevano », Palazzo Municipale di Vigevano; al prof. Santagostino Silvio, pittore, corso Cavour, n. 24, Mortara.

● Matisse, che da qualche tempo si trova a Parigi, sta preparando una serie di illustrazioni per il volume « Suovenirs inédits » di André Rouseyre su Apollinaire.

● E' stato pubblicato contemporaneamente a Londra e Calcutta uno studio del musicologo francese Alain Danièlou sulla storia della teoria e della tecnica musicale dell'India che abbraccia un periodo di due mila anni. L'opera, in inglese, comprende due volumi: il primo intitolato « Nortern Indien Music History, Theory and Technique » mette in rilievo la continuità della teoria e della pratica musicale in India attraverso il lungo periodo; il secondo dal titolo « The main ragas of nortern Indian music » è uno studio di circa quaranta « ragas » o mode musicali. L'opera contiene in appendice partizioni musicali e testi in sanscrito

● Molto applaudite sono state a Gorizia le conferenze dantesche tenute dai proff. Francesco Sapori, Giovanni Tuzet e A. C. Cossa.

A Fuscaldo il prof. Francesco Russo ha tenuto una conferenza su « L'arte in Calabria nell'XI e XII secolo »

● Il presidente del Comitato di Lanciano, prof. Federico Mola, ha tenuto in questo centro un ciclo di *lecturae Dantis*.

VITA col padre

E' risaputo che quando un romanzo ha buon successo, la cinematografia americana (più di ogni altra) ne trae subito ispirazione per un film. Specialmente quando nelle pagine del libro gli americani si riconoscono, e riconoscono un po' della loro vita familiare o storica.

Via col vento, *La Sagra dei Forsyte*, etc. ne fanno fede. Ma *Vita col padre* di Clarence Day, prima di tradursi in immagini cinematografiche, fu portata nel 1939 a Brodway, ridotta a testo teatrale da Russel Crouse e Howard Lindsay, quest'ultimo, attore, fu anche il primo interprete del personaggio del signor Day, il « Padre ». Così il teatro aveva battuto di un tempo il cinema in fatto di riduzione, e il successo enorme della commedia giunse fino a noi per merito della compagnia Morelli-Stoppa, che la rappresentò al Quirino nel '47, con la gustosa regìa di Guerrieri.

Dopo questi precedenti, era nell'ordine naturale delle cose che il cinema sfruttasse il doppio successo editoriale e teatrale della *Vita col padre*. Il passo da Brodway ad Hollywood fu facile per tutti i membri dell'umoristica famiglia. Ci ha pensato Michael Curtiz a illustrare la loro storia.

Una storia minuta, fatta di graziosi puntigli, di subitanee angosce, che svaniscono però come bolle di sapone, di teneri affetti ben radicati negli animi ingenuamente ostili ma pronti alla reciproca tolleranza, quando sembra in pericolo la costruzione architettonica della famiglia americana tipo « 800 ».

La scenografia precisa raccoglie così, nel suo ambiente perfettamente intonato all'epoca, la petulante prosopopea di Papà Day, la gioconda svagatezza di Mamma Vinny e i cinguettanti motivi della loro capricciosa figliolanza.

Anche la tragedia che sembra toccare l'amena famiglia (una gravissima malattia della madre) ha color di rosa, e nessuno, nè sullo schermo nè in platea, può credere che si avveri. Così quando la scoperta veramente inattesa che il signor Day a cinquant'anni non è stato ancora battezzato, acuisce il dissidio tra l'intransigenza religiosa della moglie, devota alla Chiesa Episcopale, e il poco ortodosso marito, e sembra scatenarsi il conflitto in casa Day, intuisci che si prepara la dimostrazione finale, che l'amore fra i membri di questa famiglia decisamente anglosassone è più forte di ogni controversia.

E' una storia dei nostri nonni o meglio di nonni americani per nipoti americani. E come ai nonni si guarda con tenerezza, ma, quando si ripetono, anche con una certa noia se pur rispettosa, così avviene allo spettatore di questo film. L'impressione forse è accentuata perchè le vicissitudini di questa famiglia hanno il torto di essere arrivate a noi precedute, nella letteratura, nel teatro e nel cinema dalle storie di tante altre famiglie, con simili padri, simili madri e simili figli, visti sempre attraverso un affettuoso e nostalgico umorismo, che ormai ha il sapore di un *cliché* sia pure di ottimo gusto.

In realtà gli Americani di oggi cercano un po' se stessi di ieri, la loro storia, ed è un poco come cercare le proprie patenti di nobiltà. Patenti non lontane nel tempo, e appunto perciò legate a una lotta non limitata alle pianure del West, ma impegnata con un costume che stentò necessariamente a trovare accenti propri e validi.

Pur ammettendo che la recitazione di William Powell, Irene Dunne ed Elisabetta Taylor è efficacissima, si ha la sensazione che essa voglia dar più corpo a labili affanni; così tenuta sul tono caricaturale, appare a volte forzata anche per l'ironica visione di un costume di vita ormai decisamente superato.

Leonardo Cortese

Elena Zareschi

NOVITÀ IN LIBRERIA

LA "PROTESTA" DI ERASMO

A molti questo nostro tempo appare come l'ora del ritorno cristiano. Ed è certo che la riconquista dell'unità di cultura dell'Occidente non è pensabile se non intorno ai fondamenti del cristianesimo. E' come una lunga parentesi che si chiude; si conclude, esaurito, il ciclo secolare della civiltà moderna, dell'orgogliosa civiltà dell'uomo-Dio, frutto — secondo la pregnante terminologia del Kirillov dostojewskiano — della ribellione del pensiero moderno alla genuina intuizione cristiana del Dio-uomo.

Erasmo visse, di questo ciclo, l'ora aurorale, e molti fra i più inquieti intelletti contemporanei che ne vivono il malinconico crepuscolo hanno cercato e ritrovato in lui rispondenze e assonanze significative. Ma non restano certo ingiustificate tutte le diffidenze degli spiriti religiosi verso questo singolare « homo pro se »: talvolta è proprio contro l'atteggiamento religioso dello spirito, ansioso di certezze e di definizioni, che Erasmo acquista senso e valore di simbolo, agli occhi di certi suoi esegeti. Se uno storico come Huizinga ravvisava in lui il simbolo dell'uomo di cultura collocato in un'ora di crisi, a Stefan Zweig è piaciuto — nel suo agile profilo divulgativo « *Erasmo da Rotterdam* », ripresentato ora da Mondadori in un elegante volumetto della sua « Biblioteca Moderna », a cura di Lavinia Mazzucchetti, — sottolineare ed esasperare soprattutto la « contemporaneità » del banditore della tolleranza, del nemico di ogni definizione dogmatica.

In un'ora particolarmente oscura per un umanitario ribelle della sua coerenza, nell'ora dell'incontrastata ascesa al potere di Hitler — evento di cui avvertiva istintivamente la tragica portata — Zweig ricercava in Erasmo « una specie di santo soccorritore ». E volle esprimere la sua spirituale protesta opponendo, in Erasmo, il cosmopolita alle esasperazioni nazionaliste, il pacifista alle visioni eroiciste, l'illuminista ai miti irrazionali, l'anarchico alle concezioni autoritarie. Indulgendo, com'è proprio della sua maniera, al gusto del drammatizzare, Zweig non esita a contrapporre Erasmo, sul piano psicologico o sul piano ideale, ora alla passionalità di un Dante, ora al crudo realismo di un Machiavelli. Ma anche per lo Zweig il parallelo più tentatore e insieme il contrasto più significativo resta quello fra Erasmo e Lutero. Rimpiangendo la perduta « occasione storica di un così grandioso effetto drammatico » quale « l'incontro fronte a fronte, gli occhi negli occhi, di questi due avversari », Zweig non si lascia sfuggire, per conto suo, l'allettante occasione di un gioco di chiaroscuri sulla contrapposizione di due uomini tanto diversi e antitetici: « l'indulgenza di fronte al fanatismo, la ragione contro la passione, la cultura contro la forza primigenia, l'evoluzione contro la rivoluzione, lo *scepticus* contro il *pater extaticus* ». Anzi, a pochi è apparso con altrettanta chiarezza come, pur messa a confronto con quell'esplosione catastrofica che fu la Riforma protestante, di fronte alla frattura violenta con la tradizione e con la Chiesa operata dallo spirito consequenziario del monaco agostiniano, la posizione di guardinga irrequietudine dell'umanista rotterdamense non abbia rappresentato per nulla il ruolo secondario di un precorrimento, di una vigilia preparatrice.

Erasmo è rimasto, per la posterità, l'autore dell'« Elogio della Pazzia ». E non a caso. In quella sorte di amena cicalata circolano, composti in unità dalla felice invenzione letteraria, motivi molteplici e non di rado contraddittori. Ma un carattere inconfondibile ne emerge: la scanzonata e tendenziosa polemica contro la ragion comune, contro la logica formale. Alla sapienza dei sapienti, alla saviezza dei savi — costretta a concludere, egli afferma, all'assurdo e al nulla — Erasmo contrappone la superiore saggezza della Moria, la pazzia, circondata di amici, malfamati ma ricchi di esuberanza vitale, quali Apedia, Filautia, Edone, Mete, l'ignoranza, l'amor proprio, la voluttà, l'ubbriachezza. La Moria, che sola sospinge e letifica l'uomo, è il demone dell'azione, come l'Eros platonico, è la consolatrice delle umane sventure, come l'illusione leopardiana. Ma la Moria è soprattutto leggerezza e irriverenza, ribellione alle verità consacrate, alle autorità costituite, alla sacralità della tradizione in nome di uno spregiudicato diritto di libero esame.

A ben considerare, dal punto di vista del pensiero moderno, la rivoluzione protestante, nei suoi sviluppi, non fu che una involuzione in confronto alla implicita « protesta » erasmiana. Se si suol riferire alla Riforma protestante il senso moderno dell'autonomia della coscienza individuale, se il ritorno alla Bibbia inizialmente significare, per Lutero, la dissoluzione del sacerdote nel credente, i valori che Erasmo pretese enucleare, come fondamentali, nel Vangelo — mitezza, benevolenza, tolleranza — erano volti a minare, in definitiva, l'assenza stessa della religiosità. L'assoluta tolleranza, in materia di fede, non è forse un sicuro ponte di passaggio all'indifferentismo?

Del resto, come ha ben veduto un cattolico moderno, « Erasmo, colla sua concezione della piena libertà della natura umana è, in realtà, molto più lontano dalla Chiesa che non Lutero ». Già Lutero acutamente, di Erasmo, sentenziava: « Humana prevalent in eo plus quam divina ». L'insufficienza della ragione, — par riconoscere, col cristianesimo, Erasmo — non rappresenta la limitazione particolare di una nostra facoltà, alla quale si possa supplire col semplice ricorso, per i bisogni razionali, a facoltà extrarazionali. All'insufficienza della ragione fa riscontro anche l'insufficienza della « pazzia » a compensarla: tutte le insufficienze sono da ricollegarsi alla fondamentale limitatezza umana. Ma una volta rifiutato l'imperativo assoluto del dogma, una volta sottoposta alla umiliazione del processo critico l'essenza stessa della religione, a chi spetta ormai, se non alla ragione, di riconoscere ed additare il proprio limite? La ragione — questo è il paradosso erasmiano — ponendo essa stessa i limiti della ragione, dichiara in ultima analisi, la propria autosufficienza. E la prigionia nell'ambito del finito e dell'imperfetto, la condanna che grava sull'uomo erede del peccato, si riscatta, in questa visione, non con la divina violenza della grazia, non più si compensa con l'adempimento della Legge, non più si corregge nell'ossequio al magistero della Chiesa, ma si consuma nelle superbe segrete lotte dell'ascesi laica.

Perchè mai Erasmo avrebbe dovuto ribellarsi clamorosamente alla Chiesa, come i tedeschi e Lutero gli chiedevano? « Lutero ha ottimamente biasimato molte cose » — concedeva Erasmo — « ma lo avesse soltanto fatto con più misura! » Non è dato accamparsi apertamente e violentemente contro la Chiesa senza postulare una chiesa nuova; Lutero non sfuggì a questa legge. Solo la formula sovvertitrice di Erasmo — « nulli concedo » — poteva eludere quella nemesi storica che sempre sottomette il libertario ribelle, dopo l'effimero trionfo, alla logica inesorabile del potere e dell'autorità.

Seguendo l'ispirazione compromissoria del suo temperamento conciliatore, nutrito — come ammette lo Zweig — altrettanto di codardia quanto di saggezza, Erasmo poteva ben sottomettere l'esteriorità alla legge e al costume tradizionale. Ma la protesta dell'« eremita conformista », che chiude la sua ribellione nell'orgogliosa solitudine della coscienza è la protesta più irriducibile.

Danilo Granchi

DUE ROMANZI ITALIANI

Non sappiamo se il recente romanzo di Marino Moretti (*Il Pudore*, Mondadori editore - Medusa degli Italiani) potrà essere l'ultimo d'una carriera di scrittore che altri indicò come anche troppo feconda.

In ogni caso, è il suo libro più rappresentativo: quello in cui l'autore riassume il suo mondo, i suoi temi, (vogliamo dire: il suo repertorio?, la parola sembrerebbe irriverente, ed è solo indicativa), proprio come in una specie di canto del cigno: e commiato non poteva essere scelto più patetico e riuscito di questo.

Il romanzo è la libera rimanipolazione d'un racconto giovanile, *I due fanciulli*: e forse anche questa confluenza, probabilmente solo occasionale, ma come di arco che si concluda, ci ha dato la impressione (ci auguriamo errata) d'un addio.

I due fanciulli, che sono i protagonisti del libro di oggi diventato il doppio del libro d'allora, per accrescersi di situazioni, di soluzioni e di scavo psicologico, sono Santino e Mimma, accomunati, più che da un legame sentimentale, dalla lotta che sostengono insieme, ciascuno per suo conto: quella di salvare il proprio pudore di adolescenti del mondo dei grandi. Tema tipicamente morettiano: come tipicamente morettiano ne sarà lo svolgimento; giacchè Mimma e Santino, anche se la loro vicenda è inquadrata in una pacifica e deliziosamente tediosa vita provinciale di principio del secolo, resteranno, in questa lotta, vittime insieme: Mimma, che non si salverà, e Santino, che non si salverà proprio perchè crede di salvarsi affidandosi a un compromesso.

E così sotto quella patina d'ironia bonaria (ma un autore che ironizza per primo con se stesso è uno scettico, o un uomo deluso?), la storia dei due ragazzi conquista un suo irrequieto carattere: il mondo dei grandi che pareva solo innocuo si rivela altrimenti soffocante, e il dramma scoppia improvviso ad agitare la pagina proprio quand'essa ci dava il sospetto d'un ristagno.

Son le sorprese di Moretti, che mostra i muscoli proprio mentre finge di rilasciarli: le sue impennate d'artista e come i suoi risentimenti d'uomo.

E il libro si muove in tal modo patetico e aspro, falsamente crepuscolare e intimamente amaro, verso una fatale conclusione: il colloquio finale dei due giovani, e il loro definitivo distacco. Un commiato di Moretti?, dicevano in principio: ma, con questo romanzo, un autore non si congeda, dal proprio pubblico, anzi, lo attacca di più a sè, lo costringe ad amarlo. Questo libro è un invito a chiarire un equivoco sulla posizione d'uno scrittore con pochi altri già entrato nella storia di questo mezzo secolo.

Di Guglielmo Petroni i lettori ricorderanno (quelli che appartengono al grosso pubblico, chè Petroni era già noto in cerchie più ristrette per altri precedenti libri) quel suo romanzo « *Il Mondo è una prigione*, che la critica giustamente segnalò come uno dei documenti più validi della nostra narrativa, e che Pancrazi definì una sorta di *Mie prigioni* in chiave moderna: una, cioè, di quelle opere destinate a restare in una storia letteraria come un cosidetto classico minore, cui bisognerà ricorrere per ricostruire, di un momento, le sue inquietudini e il suo volto reale.

Ora Petroni pubblica, sempre nella Medusa di Mondadori, un altro romanzo: « *La casa si muove* », che ripete la felicità del primo risolta in una maggiore scioltezza (anche se scaltrezza) narrativa.

Suggestivo titolo d'una storia suggestiva e qua e là sconcertante: chi ricordi la figura del protagonista nel precedente romanzo, un intellettuale che arriva improvvisamente a conoscere attraverso un processo intimo, e a contatto con una dura esperienza, l'aridità di certe sue conquiste, e a indirizzarle in tal modo verso più umane esigenze, ne ritroverà in un certo senso gli echi nel protagonista di questa seconda opera. Ugo Gattegna, se alla fine del romanzo (che, come *tempo*, si svolge prima dell'altro), non fosse stato ucciso banalmente da un tedesco (ma le pagine della sua agonia e quel suo finalmente colloquio notturno con la vecchia serva son tra le cose più folgoranti e commosse della nostra narrativa del dopoguerra), avrebbe potuto, probabilmente, poniamo incarcerato, ritrovarsi. Ma il suo destino è legato alla sua casa, la vecchia casa toscana isolata nel dolce paesaggio della regione.

Ugo Gattegna, ch'è a suo modo un intellettuale, potrebbe sembrare, anche per certe vaghe e accidentali parentele kafkiane e dostoievskiane, un personaggio emblematico: ma è, al contrario, pur nella sua esasperante linea di condotta d'uomo che riduce al proprio metro di silenzio e d'apparente indifferenza persino la loquacità degli amici e dei dipendenti o dei parenti, è, dicevamo, un personaggio vero, reale, umanissimo. Al quale potrete prestare persino un volto e una fisionomia: che potrebb'essere quella di Leslie Howard l'indimenticato attore inglese (e scusateci questo accostamento curioso), o forse quella dell'autore, per quel tanto di rassomiglianza fisica che sempre ogni personaggio, involontariamente, ha con il proprio autore. Ma è comunque, un personaggio autonomo, che riempie di sè il libro e gli dona quel fascino particolare. Come avviene all'amico Gianni, il quale sente dentro di sè la certezza che qualcosa di Ugo resterà in lui, noi lettori sentiamo, chiuso il libro, che quel personaggio non si distaccherà facilmente da noi: e nella nostra obbedienza alla forza di questa suggestione, ci pare di trovare il segno più felice e concreto d'un risultato.

Michele Prisco

● La « Pro Civitate Christiana », seguendo la sua tradizione, terrà dal 27 al 31 dicembre p.v., in Assisi, il V Convegno Giovanile per universitari, laureati e diplomati. « La psicoanalisi di Freud di fronte alla dottrina e alla grazia di Gesù », ne è l'argomento. Le lezioni tenute da Ferruccio Banissoni, Luigi Stefanini, Giovanni Calò, Nicola Pende, Carlo Boyer, Luigi Seremin, Camillo Corsanego riguarderanno: « L'influenza del sistema freudiano nella scienza, nell'arte, nella letteratura moderna in antitesi col pensiero cristiano ». « La psicoanalisi e il primato dello spirito », « Il super-Io di Freud e la legge di Gesù », « La pansessualità di Freud e la castità cristiana », Il sentimento di colpa e la misericordia di Gesù », « I complessi freudiani e la libertà cristiana », « Tecnica della psicoanalisi e tecnica della Confessione ».

L'ULTIMO GOVONI

La recente pubblicazione di Corrado Govoni, l'elegia romana « L'Italia odia i poeti », nella edizione di « Pagine Nuove », ripropone un breve discorso riepilogativo di tutta la sua opera. Il poeta ferrarese, è l'unico in Italia e uno dei pochi in Europa che possa vantare l'attività di un cinquantennio, rappresentata da sedici raccolte, senza contare un'antologia e le ristampe. (C'è stato chi ha voluto fare dello spirito, e non poteva essere che il solito maligno, dicendo che Govoni ha otto decenni di vita, invece, se è permesso ai poeti, almeno all'approssimarsi dei giubilei, contare gli anni, egli è nato nel 1884). Pubblicate « Le fiale » nel 1903, per quanto parnassiano si rivelava subito un poeta nuovo, all'infuori dell'influenza della poesia del tempo, che non era poi senza una sua particolare suggestione. « Armonia in grigio et in silenzio », pure dello stesso anno, era un annuncio sicuro che nella nostra poesia ci sarebbe stata una rivoluzione. Lo stesso Pascoli che ha creato il *fanciullino*, prima di chiudere gli occhi sarà superato nell'immaginazione, nel sentimento e nella fantasia delle sue raccolte « I fuochi d'artifizio » (1905), « Gli aborti » (1907), « Poesie elettriche » (1911).

In quest'ultima raccolta Govoni ha espresso completamente quello che nella poesia di Pascoli era stato posto come possibilità di uno sviluppo sentimentale ed espressivo. Non si tratterà però, in lui, di approfondire e ricreare il rinnovamento pascoliano, ma di continuarlo trasfondendo, in un tutto unico, anche le conquiste liriche dei tre poeti francesi dominanti.

Del Govoni di « Armonia in grigio et in silenzio » e di « Fuochi d'artifizio » si noterà, come un incantesimo, un'irradiazione capillare della sensibilità. Nell'« Inaugurazione della primavera » abbandonerà il gioco di una scoppiettante gioia impressionistica, per comporre il suo mondo più adeguatamente al sentimento. E anche nel verso libero otterrà un'armonia che convaliderà l'uso di esso. Un altro lavoro che si manterrà nello stesso sviluppo del migliore Govoni, sarà « Il quaderno dei sogni e delle stelle » (1924). Da questa data al 1932, cioè per otto anni, il poeta tace fino all'uscita del « Flauto magico », che più che altro è un documento della sua poesia. Nel '38, il « poema » che oggi, per mutamento di spiriti non si cita più, fa di lui un poeta che sa scrivere anche poesia civile senza smentirsi poeta della natura, per la calda fusione di elementi che armonizzano esteticamente.

Come già con « Brindisi della notte », uscito fra « L'inaugurazione della primavera » e « Il quaderno dei sogni e delle stelle », così con « Canzoni a bocca chiusa » ('38) e con « Pellegrino d'amore » ('41), Govoni si mostra poeta più per consuetudine che per un bisogno dell'anima. Manca, infatti, in queste tre raccolte un centro a cui convergere l'animo e il cuore, quindi sono versi che nè suonano e nemmeno rappresentano. Più che una caduta in un temporaneo vuoto, pare si tratti proprio della fine. Senonchè due anni dopo appaiono le poesie di « Govonigiotto » ('43), in cui si avverte subito che qualche idea è entrata nella mente del poeta. E pare proprio la necessità di chiudere definitivamente l'ispirazione dei vecchi motivi ricorrenti da una raccolta all'altra, lo sfrondamento dei rami esornativi dell'impressionismo. Ma se tenta di salvarsi dalla caduta, non gli sarà possibile evitare la ricaduta che è tanto peggiore. Perchè un Govoni con le ali tarpate, una compostezza e rigidezza non proprie, è una soppressione della sua generosa, dionisiaca natura di poeta.

●

Lo stesso decreto divino che lo fece poeta doveva procurargli un rinnovamento, che è doloroso sotto tutti gli aspetti, anche per noi lettori, tutt'altro che necessario per un cuore che ama tutte le creature, ma utile alla Poesia, ossia all'umanità, se è vero che ai poeti non è concesso fingere le gioie e i dolori che partecipano spiritualmente agli uomini. E per questo la nuova poesia di Govoni nasce dai cento canti di « Aladino » (1946), lamento per il figlio morto. Ivi il poeta offre il suo animo al padre e il padre il cuore al poeta, per richiamare in folla ricordi remoti d'amore e per rievocare e rivivere gli estremi strazianti momenti del figlio, deceduto in drammatiche circostanze. In questa alternanza la sua poesia che aveva già esaurito il suo ciclo, investe tutto un dramma, diviene sangue tormentato di un tramonto di vita, riceve accenti di profonda accorata umanità, e risplende, pur nei tenebrore del tempo, di una luce di rinascenza. Anche da traboccamenti che non possono rattenere lo strazio e l'invettiva, la poesia di Govoni ha una sua voce. Ed è essa tale da sceverare la sua opera in vecchia e nuova, prima e ultima. Perchè *l'elegia romana* non può trarre nemmeno lontanamente riflessi della sua origine da « Io e Milano », poesia inserita nell'« Inaugurazione della primavera », là dove la sua anima si ribella di concepire che l'uomo sia opera dello stesso Dio che ha creato le cose belle; e nemmeno può stabilire un riferimento con il « Canto senza parole della cellula » di « Canzoni a bocca chiusa », dove vibra solo un'ansia di sapere a che cosa serva la nostra bramosia d'immensità, dopo che la cellula, nell'uomo, curi solo di obbedire la vita e la morte, come pura tensione e distensione.

Si potrà giustamente obiettare che un poeta innamorato della natura fino a coglierla variabilmente in tutta la sua meravigliosa bellezza, e pervaso da caloroso sentimento, in modo tale da sentire nella natura aspetti dell'uomo, e in sè ebrezze della natura, doveva di necessità reagire al tragico disinganno. Occorreva però sempre una causa per il trapasso, e essa è appunto avvenuta come si è detto. « Aladino » e « L'Italia odia i poeti » sono pertanto da considerare le due opere del nuovo Govoni. In quest'ultima il canto ha un suo ampio respiro sostenuto da uno svolgimento spirituale, in cui l'essenza dell'uomo è messa a fuoco nel suo significato cosmico. E' tutta una vibrazione che sorge dalla perdita di una presunta felicità, ma che rivela un mondo capace ancora di amore, quindi di poesia.

Casimiro Fabbri

GARIBALDI
cittadino del mondo

Col titolo assai significativo di *Garibaldi cittadino del mondo* Humbert Ricolfi pubblica presso l'Istituto geografico De Agostini di Novara l'edizione italiana — per cura del compianto Claudio Armani — di un'opera che ora anche i francesi possono leggere, questa volta, nell'originale *Garibaldi, citoyen du monde*, Lille, Ed. Janicot. Un'opera del genere — tanto più per il fatto che testimonia anche nel campo storico la passione di un'intesa franco-italiana del Ricolfi, già attivissimo « conseiller commercial » per l'Italia settentrionale, e conferma l'amore per la terra dei suoi avi — va segnalata per più motivi.

Anzitutto per un'ammirazione devota per il Nizzardo fino a sentire la sua stessa leggenda come documento di una nuova spiritualità europea: la ricca raccolta iconografica, in gran parte dovuta alle collezioni personali dello autore, attesta inoltre come Humbert Ricolfi, ex ministro e vice-presidente dtlla Chambre des Deputés di Francia, abbia impiegato da anni i suoi *otia* nel desiderio di rendere un omaggio all'Eroe e di servire alla buona causa dell'amicizia franco-italiana. Per quanto agli storici propriamente detti un lavoro come questo presenti unite insieme cose di diverso interesse, giova considerare la riesumazione della vita e dell'opera di Garibaldi come un naturale precedente ad un ideale di fraternità europea che potè ispirare gli Stati Uniti d'Europa dell'Hugo e i movimenti federalisti successivi fino ai giorni nostri: tanto più che lo stesso Autore, basandosi sulla sua attività di ufficiale e di partigiano, narra molti e molti avvenimenti della storia più vicina a noi — in particolare della Resistenza francese e italiana — e vuol sentire sempre operosa la figura di Garibaldi nell'intesa fra i due popoli.

Anche in questo senso si deve dire che un'opera quale la presente pubblicata in francese e in italiano rappresenta — come « livre de bonne foi » — un documento assai significativo per lo studio del « garibaldinismo » originario in campo francese, dalla prima alla seconda guerra mondiale. Bisognerebbe tenerne conto anche nel campo strettamente politico allo scopo di evitare per il futuro il ripetersi di un quel « tragico distacco » che il Ricolfi è il primo a deprecare.

Carlo Cordiè

FONDERIE
A. NECCHI & A. CAMPIGLIO
SOCIETÀ PER AZIONI
PAVIA
RADIATORI E CALDAIE PER RISCALDAMENTO TUBI E RACCORDI PER SCARICHI E FOGNATURE VASCHE DA BAGNO ED ALTRI ARTICOLI IGIENICI DI GHISA SMALTATA STUFE, CUCINE E FORNELLI DI OGNI TIPO ARTICOLI VARI PER L'AGRICOLTURA, PER L'EDILIZIA E PER USI CASALINGHI · FUSIONI DI GHISA PER MACCHINE INDUSTRIALI, ELETTRICHE, ECC.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

LA STRADA DELLE RIFORME

In Italia oggi si è messo mano ad una serie di riforme, che vanno da quella agraria a quella del sistema tributario, da quella della scuola a quella delle pubbliche amministrazioni: si può anzi dire che l'ultimo gabinetto abbia assunto questo problema delle grandi riforme organizzative e strutturali come elemento fondamentale della sua attività.

Nel quadro di queste riforme, meno evidente forse delle altre, ma non certo meno importante la riforma della scuola: della quale si parla dal 1945 come di cosa assolutamente necessaria, alla quale nel 1947-1949 fu dedicata una grande inchiesta nazionale che portò largo contributo di dati, opinioni, elementi di giudizio raccolti tra le più disparate categorie di cittadini del nostro Paese; ed oggi si attende, in definitiva, la conclusione logica di tutto questo lavoro, ossia la presentazione al Parlamento dell'atteso progetto della legge per la riforma della scuola.

Il 5 maggio scorso il Ministro della P. I. on. Gonella, illustrando al Senato il bilancio della P. I., iniziava il suo discorso proprio con l'affermazione della necessità di una riforma, e si esprimeva a questo proposito nei seguenti termini:

« Chiunque si appresti ad un'opera riformatrice, se vuole costruire e non distruggere, deve prima di tutto avere coscienza di un rapporto fondamentale tra le parti comune e permanente e quella mutevole del patrimonio educativo delle generazioni. Si pensa comunemente che questi due aspetti si neghino a vicenda; si ritiene, cioè, che conservazione e riforme si escludano. La verità è che i due motivi invece si implicano, poichè l'uno rappresenta il costitutivo, il valido in ogni tempo dello uomo e della umanità; e l'altro rappresenta i modi nei quali, di tempo in tempo, e a seconda dei luoghi, vanno configurandosi le stesse note essenziali e le forme eterne dello spirito umano e delle sue esplicazioni. Questi due ordini di motivi sono anzi verificabili come sempre compresenti e cooperanti nella vita e, quindi, nella scuola, che, più di ogni altro istituto, della vita esprime e tramanda in forme essenziali il sistema dei principi, delle manifestazioni e dei fini non perituri ».

Fin dall'inizio del suo discorso il ministro Gonella aveva dichiarato che, tra le due strade, la prima, quella del semplice « riordinamento » degli istituti scolastici, la seconda quella della « riforma » vera e propria, egli non aveva esitato a scegliere la seconda: ed ha, in questa scelta, veramente interpretato le esigenze del Paese e le esigenze della scuola, in quanto non si poteva pensare ad un riordinamento che si riducesse in fine a semplici rattoppi, ma piuttosto ad una nuova impostazione dei problemi della scuola, che traducesse nella concreta realtà dei fatti lo spirito della Costituzione.

Ma anche accettando questa seconda idea rimaneva pur sempre aperta quella che potremmo chiamare una questione di procedura: se cioè procedere ad una riforma « totale » (per intenderci qualcosa come fu la riforma Gentile a suo tempo) o partire dal concetto di una armonica fusione tra le strutture attuali e le nuove esigenze: atteggiamento che potrebbe essere espresso nel famoso detto « *vetera novis augere et perficere* ».

Quest'ultima evidentemente è la soluzione accolta dal ministro Gonella, il quale proseguiva appunto nel citato discorso affermando che « occorreva non distruggere quanto di valido esisteva, non dimenticare i valori delle tradizioni, non cedere alle facili tentazioni delle belle costruzioni soltanto ideali e delle magnifiche architetture fuori della realtà, della concretezza e della possibilità. Si doveva, certo, evitare l'empirismo, ma non bisognava cadere nell'astrattismo. *Si imponeva, cioè, la necessità di trovare una feconda composizione tra le ragioni della tradizione e quella della modernità* ».

•

L'impostazione generale del problema della riforma della scuola non poteva essere migliore, nè meglio intesa avrebbe potuto esserne l'intima ragione: il che non toglie che manchino numerosi pericoli alla sua realizzazione e alla sua traduzione in fatto concreto.

Anzitutto non sembrano ancora emergere chiare le istanze fondamentali che si raccolgono sull'arco di una problematica generale dell'organizzazione scolastica: vi sono infatti, evidentemente, elementi essenziali ed elementi accessori: una parte di essi può essere considerata come aspetto, particolare o generale, di quel riordinamento a cui si accennava sopra; altri invece sono la premessa necessaria per una riforma che voglia tradurre nel campo scolastico le esigenze, le condizioni, gli ideali determinati dalla realtà nazionale odierna, sotto l'aspetto politico, economico, culturale e sociale.

Per esemplificare non si potrebbero certo porre sullo stesso piano i problemi del riordinamento dell'istruzione universitaria o dell'istruzione classica con quelli della scuola obbligatoria o dell'istruzione professionale: in un primo caso infatti rimaniano ancora nel terreno del puro e semplice riordinamento, nel secondo siamo già passati nel campo dei problemi di una riforma vera e propria.

Le cui istanze fondamentali a me sembrano due, quella cioè della riorganizzazione del sistema dell'istruzione obbligatoria e quella dell'introduzione e dell'organizzazione di un sistema efficiente di educazione degli adulti (in cui si inserisca anche il problema dell'istruzione della qualificazione e della riqualificazione professionale): queste due istanze da sole possono costituire, dispiegandosi, il motivo centrale di una riforma della scuola, poichè rispondono effettivamente alla nuova concezione che s'è venuta maturando nella nostra vita politica e sociale e determinano nuovi ideali educativi: in luogo cioè della vecchia concezione per cui la scuola dell'obbligo rappresentava solo un dovere generico dello Stato di assicurare ai cittadini un minimo di cultura « strumentale » partiamo dall'idea, ormai solidamente maturatasi e affermatasi, di assicurare al cittadino le possibilità più larghe possibili di sviluppo della sua personalità delle sue attitudini, delle sue capacità.

Il problema della riforma della scuola, allora, non sarà solo da impostarsi come la necessità di predisporre un *corpus* organico di leggi, che superi il caotico ammasso di leggi e di disposizioni attualmente in vigore, e ne tragga « *il troppo e il vano* », per arrivare alla formulazione di una legge organica generale della scuola o non è piuttosto la necessità di trovare quelle linee direttive generali che potrebbero permettere la realizzazione di questi nuovi ideali educativi?

Cioè, in parole più semplici, abbiamo bisogno di una sintesi legislativa, sia pure arricchita del nuovo e recente materiale elaborato in sede di studio e di ricerca, o piuttosto di una « costituzione » della scuola che ne esprima lo spirito, i compiti, le aspirazioni e indichi i modi e la via i modi onde realizzarli?

Sul piano di una riforma puramente legislativa noi ci troveremo costantemente in una posizione di incertezza, in quanto essa rischierebbe di attutire la spinta dinamica che ha portato alla sua accettazione e ci potrebbe far cadere nella staticità dei « punti morti », dai quali è difficile uscire.

Questi punti morti sono in sostanza non tanto gli elementi ritardatari che l'abitudine, la tradizione la routine oppongono a qualsiasi modifica e a qualsiasi trasformazione, ma gli stessi pericoli latenti in una riforma che sia puramente « legislativa »: essa infatti rischia di arenarsi sul piano stesso nel quale si viene elaborando, perchè nessuna riforma può evidentemente realizzarsi con l'ausilio delle forze che tendono per loro stessa natura, a ritardare, ad impedirla, a limitarla.

•

Il problema si presenta quindi con questa alternativa: o si riforma la scuola, con un cambiamento radicale degli atteggiamenti e delle linee direttive della sua organizzazione: o si riformano le leggi sulla scuola arrivando ad una sintesi legislativa più omogenea e più concorde, ma lasciando in sostanza inalterato il suo sistema organizzativo e amministrativo e compromettendo con ciò stesso lo spirito delle riforme: quest'alternativa, se fosse posta in maniera così drastica, non sarebbe priva di pericoli; se il metodo col quale la riforma è stata condotta fino ad oggi non ci desse la garanzia e la certezza che il ministro Gonella saprà trovarne la formula risolutiva ,all'atto della sua pratica realizzazione, così come davanti al Senato ha saputo trovare la giustificazione ideale del suo operato in questo delicatissimo campo.

Giovanni Gozzer

● Alberto Castelli pubblica un utile volume su *Note dell'Umanesimo in Inghilterra* (Milano, Vita e Pensiero), in cui illumina particolarmente gli aspetti della vita di Tommaso Moro, segnando accanto ai dati biografici lo svolgersi dell'opera e del pensiero dell'autore di *Utopia*.

● E' stato promosso al « Corriere di Napoli » il « Premio Napoli 1950 » dotato della somma di L. 500.000 destinato ad un'opera di narrativa che sia assolutamente inedita.

● E' stato inaugurato a Bogotà un « Corso Dantesco » tenuto dal prof. Bruscantini presso l'Istituto Caro y Cuervo che è la massima accademia filologica della Columbia dal dott. Josè Manuel Rivas Sacconi.

Mario Spallanzani, di quattordici anni, uruguayano di origine italiana possiede una evidente vocazione per la pittura

EDUCAZIONE ALLA FRATERNITÀ

Solo nella fusione audace e dinamica della educazione e dei progressi sociali si può trovare la risposta alle esigenze morali ed intellettuali di quella fraternità universale che vogliamo edificare.

Secondo me ogni opera educativa deve fondarsi su tre « tests ».

1. *L'inquadramento.* — Lo sforzo educativo iniziato è tale da aiutare lo individuo a compiere la sua missione nel quadro totalitario della sua vita? Gli antropologi dicono che in tutto il mondo abitato l'organizzazione sociale e le attività umane si dividono, più o meno, in otto funzioni principali, guadagnare per vivere, fondare una famiglia, mantenersi in buona salute, acquistare una certa cultura, godere una giusta ricreazione, partecipare alla vita pubblica, aiutare i bisognosi e cercare di comprendere i valori più alti della vita.

L'educazione deve aiutare l'uomo ad assumere la propria responsabilità in ciascuno di questi settori fondamentali. Ora siamo ben lontani dalla meta: le nostre scuole sono preparazione agli studi delle classi superiori ma non preparano ad una partecipazione efficace alle attività familiari e sociali. Ci siamo preoccupati di istruire ed abbiamo dimenticato di educare l'uomo, abbiamo dimenticato o ignorato che era necessario preparare l'uomo alla sua vita di relazione, poichè egli deve vivere in una collettività. Sarebbe assurdo pretendere che oggi noi potessimo vivere insieme, cristiani ed ebrei, negri e bianchi, tedeschi e norvegesi, operai e contadini, padroni e salariati, adulti e adolescenti, se non avessimo dato la precedenza alla educazione di collettività.

L'educazione deve dunque insegnare all'uomo l'arte di vivere in comune, in piena sicurezza e tranquillità.

2. *Il realismo.* — Il pensiero e l'azione devono fondersi. Bisogna pensare come l'uomo d'azione e operare come l'uomo di pensiero. Bisogna guidare i giovani ad accettare le leggi essenziali della vita: legge della trasformazione, delle differenze, senza le quali non è possibile alcun cambiamento, dei contrasti ideologici che sono fermenti dinamici e creativi del mondo moderno. Ho letto una volta su di una rivista inglese una frase che mi ha colpito: « se non vi fossero più scosse sismiche noi comprenderemmo che la terra è morta ». La soppressione di ogni contrasto, di ogni differenza, annullerebbe ogni attività ed ogni trasformazione della vita sociale.

Compito dell'educazione è anche questo: far conoscere l'esistenza delle differenze senza ritenere che esse necessariamente implichino un conflitto ed anche che ogni conflitto sia un male da eliminare. Il processo dell'educazione è intimamente legato al processo della vita. Le scuole non devono essere più sale di lettura ma laboratori di vita, società in embrione. Quando non è possibile che gli scolari acquistino attraverso viaggi o studi personali una vasta conoscenza delle differenze etniche e culturali che ci sono nel mondo il maestro deve servirsi di sussidi audiovisivi.

3. *Valori dei rapporti.* — Guidare gli uomini e gli eventi dipende non tanto dai tratti caratteristici personali quanto dai rapporti con gli altri. E' stata fatta una recente esperienza dal dott. Kert Lewin, espulso dalla Germania al tempo della persecuzione ebraica, all'università di Jowa. Tre gruppi di bambini furono affidati a tre maestri ognuno dei quali seguiva un determinato metodo nel guidare il lavoro libero degli scolari: uno era autocrate, uno indifferente, uno democratico, cioè partecipava a giochi e studi sviluppando il senso di responsabilità e socialità dei bambini. Quest'ultimo metodo si rivelò il più efficace.

I. C.

HENDRI E. CHARLES: *Educazione alla fraternità.*

Dall'8 all'11 giugno 1950 si è svolto alla sede dell'U.N.E.S.C.O. a Parigi un Convegno indetto dall'*Organizzazione mondiale per la fraternità* che mira a stabilire la giustizia, l'amicizia, la comprensione e la cooperazione fra tutti gli uomini di buona volontà.

I rappresentanti di molte nazioni parteciparono al Congresso interessandosi vivamente alle Conferenze e alle discussioni. Per dare un'idea concreta dei concetti esposti si riportano qui alcuni brani più significativi della conferenza del Prof. Hendry dell'Università di Toronto nel Canadà.

Guglielmone
Biscotti

ATTUALITÀ EDUCATIVE

LA SCUOLA in Uruguay

Sembra davvero che l'interesse accentuato per la scuola, per la sua organizzazione, per la soluzione dei suoi problemi sia una caratteristica particolare dei piccoli Paesi: Belgio, Olanda, Danimarca, Svizzera ad esempio non solo hanno risolto le fondamentali questioni scolastiche in modo quasi perfetto, ma mostrano per la scuola un costante e vivo attaccamento: evidente dallo stesso modo con cui presentano al visitatore straniero le loro istituzioni, le ricerche, le pubblicazioni. Per l'organizzazione scolastica hanno una punta d'orgoglio, giustificato del resto, e la considerano uno dei principali elementi nella vita del loro Paese.

Qualche cosa di analogo si riscontra nella scuola uruguayana: questo piccolo Paese latino americano, il più piccolo anzi, che sulla carta scompare quasi tra due colossi, il Brasile e l'Argentina, su una superficie che corrisponde solo ai due terzi di quella italiana, ha una popolazione di due milioni e mezzo: quasi metà di essa è assorbita dalla capitale, Montevideo: Paese mezzo spagnolo e mezzo italiano (si calcola che il 40% della popolazione sia di origine italiana), ben governato, con istituti veramente liberi e democratici; con un'organizzazione che richiama i piccoli stati europei, anche nel campo della scuola.

Bisogna dire prima di tutto che esso è all'avanguardia, in questo settore: una vasta rete di scuole rurali permette anche ai fanciulli delle zone agricole dell'interno di assolvere un minimo di periodo scolastico; nelle città l'organizzazione scolastica primaria e secondaria è efficiente e di piena rispondenza: l'obbligo scolastico dura sette anni (dai sei ai tredici) ed ora si sta già studiando l'opportunità di prolungarlo di altri tre anni, rendendo obbligatorio anche il ciclo di studi secondario. Le scuole secondarie e superiori sono ottimamente attrezzate in moderni edifici (particolarmente interessante la recente costruzione destinata a sede della facoltà di architettura): buoni i gabinetti scientifici, ben dotate di biblioteche.

Lo stato spende in media, per l'istruzione, 200 milioni di pesos all'anno, una cifra che corrisponde all'incirca a una cinquantina di miliardi di lire italiane: un terzo del nostro bilancio, con una popolazione sedici volte meno numerosa.

L'organizzazione amministrativa è veramente un modello; al Ministero fanno capo gli uffici amministrativi e finanziari da un canto, gli uffici scolastici dall'altro: questi ultimi sono completamente autonomi di modo che la scuola primaria, la secondaria e le università dipendono rispettivamente da tre consigli nazionali. *Ciascuno di questi, a sua volta, ha due ripartizioni, l'amministrativa e la tecnica: questa ultima si suddivide nella sezione direttiva e in quella ispettiva (la funzione ispettiva è sviluppatissima: nel solo consiglio nazionale per la scuola primaria vi sono sei corpi ispettivi per i vari servizi). Il sistema dei* consigli nazionali *permette una grande libertà di organizzazione e di movimento, in quanto l'attività del Ministero è ridotta, si può dire, alla esclusiva funzione legislativa e normativa generale: ciascun consiglio, per parte sua, organizza in piena libertà i propri servizi, entro i limiti delle disponibilità del bilancio, s'intende. E questi consigli, per la loro stessa composizione, assicurano un carattere di libertà e di democraticità alle istituzioni scolastiche.*

Altri consigli che fanno capo al Ministero dell'Istruzione sono quello della alimentazione, dell'assistenza al fanciullo, dell'università del lavoro (sono le università popolari, con un carattere spiccatamente tecnico e professionale); quelli dell'educazione fisica, delle belle arti, dei musei, ecc.

Ottima è l'organizzazione dei servizi tecnici di ciascun consiglio. A quello della scuola primaria, per esempio, fanno capo i seguenti servizi: direzione delle scuole normali (con un istituto di psicopedagogia e un centro di specializzazione rurale); il museo pedagogico, il museo tecnologico (che non sono musei, *ma istituti attivissimi) una sezione per le ricerche e gli esperimenti, una sezione pubblicazioni e periodici, un centro di divulgazione didattica, un servizio radio-scolastico (con tre programmi: per gli alunni, per i maestri, per le famiglie) una sezione cinematografica, un laboratorio per l'espressione infantile. Non è che un elenco: ma un elenco significativo. E chi ha visitato la scuola uruguayana può constatare che non si tratta solo di uffici che esistono sulla carta: sì che, oggi, la scuola di questo Paese può costituire un esempio anche per molti Paesi europei.*

Avicenna

LA "BOCCA DELLA VERITÀ,,

«In fondo a sin. (del portico di S. Maria in Cosmedin) il mascherone della Bocca della Verità, caro alla tradizione popolare per l'antica credenza che la Bocca potesse mordere la mano di chi non era mondo da mendacio. In realtà è un chiusino scolpito a foggia di mascherone di divinità fluviale», questa è la spiegazione — tolta da una delle innumerevoli guide di Roma — che viene fornita al frettoloso visitatore. Noi esamineremo un po' più a fondo quella tradizione cercando di scoprirne le più antiche origini; giacchè il racconto legato a quella 'bocca', così come oggi vien riferito, si presenta sotto una forma mutilata o abbreviata che gli fa perdere ogni ulteriore significato.

Infatti, verso la fine del '600 si narrava: « Intorno a questa pietra è passata voce d'età in età ch'ella fosse un simulacro d'Idolo, nella cui bocca ch'è aperta, gli antichi Romani fossero soliti di por la mano quando giuravano giudizialmente, e che giurandosi il falso, la mano restava addentata da quella bocca; la cui virtù si perdè poi per inganno d'una donna adultera; ed il fatto si racconta così. Essendo stata un'adultera denunziata dal marito a' magistrati e costretta a purgarsi con solenne giuramento; l'adultero avuto di ciò notizia si finse pazzo; e mentre la donna era condotta a giurare, egli fra molte pazzie fattosele incontro, abbracciolla e baciolla; ed ella compreso l'artifizio dell'amante, giunta al simulacro suddetto, e posta la mano dentro la bocca di quello, giurò che niuno al mondo l'aveva tocca, se non il marito e quel giovane pazzo; e con questo equivoco, del quale non fu compreso il senso da' circostanti, avendo ella giurato il vero, quantunque fosse adultera, il simulacro le rendè la mano; nè mai più diede segno, se i giuramenti fossero veri o falsi » (Crescimbeni: *Istor. della bas. di S. Maria in Cosmedin*, p. 32). Ma questa tradizione non si ferma al '600, giacchè la si ritrova tale e quale ma più succintamente narrata anche in occasione del Giubileo del 1450. Tuttavia la più antica menzione della pietra, che si raccontava scolpita nientemeno che da Virgilio e da lui stesso spezzata in seguito all'inganno di quella donna, si trova in una poesia tedesca del primo '300, dal titolo: « Di una effigie in Roma che strappava coi denti le dita alle donne adultere ».

Cosicchè, dalle fonti riferite — e da molte parti simili, per brevità omesse — si ricava un particolare che a tutte rimane costante e comune attraverso i secoli e cioè che *alla bocca della verità si portavano le donne maritate per provarne l'onestà*.

Una iscrizione latina — scolpita nel '700, ma che era copia fedele di una altra più antica (Crescimbeni, p. 59; oggi non c'è più) — accennando al sottostante disco marmoreo della bocca, diceva che esso « qui giace abbandonato affinchè si possa constatare come la sua falsa religione fosse abbattuta nel tempio che nell'antichità fu eretto alla Pudicizia Patrizia, nel quale, sotto il nome di s. Maria in Cosmedin... si venera oggi la Vergine » ecc. Benchè manchi ogni riferimento per datare la iscrizione originale, secondo me essa fu dettata allorchè la « bocca », ad opera di un canonico, dall'esterno della basilica fu collocata nel portico, e cioè nel 1632. La notizia poi, che s. Maria sarebbe sorta sulle rovine del « *tempio della Pudicizia P.* », si deve allo stesso canonico. Ma fin ad essa è da prestar fede? Vale o dire, era essa frutto dell'erudizione di quel canonico?

Proprio agli inizi del '500 Fr. Albertini scriveva: « Templum et sacellum Pudicitiae adhuc apparet integrum, apud pontem s. Mariae, ad honorem beatae Mariae Aegyptiacae dicatum. Nonnulli volunt fuisse templum Fortunae... », in cui è evidente che l'autore identificando (in modo senz'altro giusto, a parer mio per ragioni che qui non è possibile discutere) il tempio della Pudicizia (= Fortuna) col tempietto quadrangolare che trovasi presso al cosidetto tempio di Vesta, è chiaro contrasto con la notizia di quella iscrizione. Ma a noi interessa osservare che l'Albertini — per quanto sembra che si riferisca allo stesso luogo — parla di un *tempio* e di un *sacello* sacri alla Pudicizia (v. sopra). Ora, giacchè gli archeologi moderni ritengono che in questa zona (foro boario) la Pudicizia avesse solo un sacello e non un tempio, come mai l'Albertini accenna ad entrambi? Semplicemente perchè egli teneva presente, per quanto le confondesse in una sola, due notizie di Livio, il quale narrava che nel 296 a. C., una certa Verginia trovavasi nel « *sacellum* Pudicitiae Patriciae, quod in foro bovario est ad aedem rotundam Herculis » (X 23,3) e che la stessa vantavasi d'essere entrata vergine e sposata ad un solo uomo nel « Patriciae Pudicitiae *templum* » (ibid. 5); ed è indiscutibile che Livio accenni, mediante i due termini, a due luoghi di culto diversi.

Ora se, da una parte, quest'ultimo tempio — per quanto non determinato topograficamente da Livio — abbiamo detto sopra che debba riconoscersi in quello quadrangolare; dall'altra, dato che il « tempio rotondo di Ercole » trovavasi nell'area dell'attuale Museo di Roma, il « sacello della Pudicizia Patrizia » adiacente — secondo Livio — a quello, doveva dunque essere vicino o addirittura far parte di quelle antiche fabbriche che, ampliate o trasformate, finirono col costituire poi l'edificio di S. Maria in Cosmedin.

Passiamo ora ad un'altra questione. Livio, al l. c., diceva che quella tale Verginia — che le matrone volevano scacciare dal sacello della Pudicizia — si oppose, vantandosi di essere entrata nel tempio della Pudicizia « *pudica e sposata ad un solo uomo, che l'aveva presa vergine* ». Per vedere più da vicino in questa espressione, occorre riferire una interessante notizia di Festo (282 L.): « La statua della Pudicizia si trova nel foro bovario dove trovasi il tempio emiliano (?) di Ercole. Alcuni credono invece che quella rappresenti la Fortuna... la quale non è lecito che sia *toccata* se non da quella donna che abbia *sposato una solta volta* ». Sicchè, integrando le due notizie, si avrebbe che nel sacello (Festo dice « Tempio ») del foro boario sacro alla Pudicizia, trovavasi una statua della dea — secondo alcuni identificata con Fortuna — la quale potevano *toccare* solo le donne di specchiata pudicizia e che fossero *univirae* (sposate una sola volta) o anche vergini. E tale costume doveva essere assai antico poichè, con lievi modifiche, una delle leggi attribuite alla età regia, comandava: « La *prostituta non tocchi* l'ara di Giunone. Se la toccherà, con i capelli sciolti, sacrifichi un'agnella a Giunone ». Perciò, qualunque fosse l'intimo significato religioso di tale gesto rituale — il cui esame ci porterebbe troppo lontano — una cosa è evidentissima e cioè che esso non poteva essere compiuto che dalle donne oneste, *univirae* o vergini.

Dopo queste osservazioni, torniamo finalmente al disco marmoreo della Bocca della Verità »; ed in primo luogo metteremo in rilievo che per la sua forma leggermente concava, esso dovette realmente costituire un chiusino, non però di cloaca, bensì data l'artistica immagine in esso scolpita (Okeanos?) e l'egregio stato di conservazione, di un luogo non troppo frequentato.

Ora, se è stato supposto che tale chiusino si trovasse nel centro del pavimento del vicino tempio rotondo di Ercole, a raccogliere le acque piovane entrate dall'apertura circolare del soffitto, non è più verosimile ritenere che lo stesso disco si trovasse — per la medesima funzione — proprio nel sacello (probabilmente rotondo e certamente senza tetto) della Pudicizia? A conferma di questa ipotesi aggiungiamo che, se in quella serie di mascheroni dipinti nel 1123 lungo il fregio superiore dell'aula di s. Maria in Cosmedin — di cui ancor oggi ne sono visibili due raffiguranti in dischi teste barbute con piccole corna, in tutto simili alla 'Bocca della Verità', se questa cioè, fosse realmente servita ad ispirar quei dipinti (come pare probabile), se ne deve necessariamente dedurre che l'antico disco marmoreo fu effettivamente trovato quivi stesso, nelle costruzioni della chiesa o degli edifici immediatamente contigui (a parer mio, proprio nel *sacello* della Pudicizia), in occasione — se non prima — dei grandi lavori eseguiti agli albori del XII sec. Ed oltre al fattore archeologico, c'è quello, non meno importante, della tradizione, giacchè la 'bocca' continuò attraverso i secoli a tenere in vita, quasi intatta, l'antica tradizione delle « vergini » e delle « *univirae* » che si recavano al *sacello della Pudicizia* per *toccarne* la statua.

In altre parole, per concludere, vogliamo dire che mentre nell'antica Roma era esistito nel foro boario un sacello con una statua della Pudicizia, che le univirae e le vergini toccavano — forse in segno di auspicio o di fortuna (ricorda l'equivalenza Fortuna = Pudicizia); nei secoli seguenti, perdutosi il ricordo di quel sacello (demolito o trasformato), la memoria del gesto rituale rimase in vita e legata, direi, ad un frammento dello stesso sacello, che forse unico non andò perduto e che nel medesimo tempo, per la sua bocca semi-spalancata fece sì che l'antico gesto rituale si continuasse ad intendere esclusivamente in senso « ordalico », diretto cioè a provare l'onestà o la verginità delle donne che in essa infilassero impunemente la mano.

Cesare D'Onofrio

IL DISEGNO A BERGAMO

La « Mostra Internazionale del Disegno Moderno » di Bergamo è, senza alcun dubbio, una delle manifestazioni artistiche europee più importanti di questo inizio di stagione, che si riallaccia sul piano internazionale continuandone il discorso, con un suo volto inconfondibile, alla XXV Biennale di Venezia, chiusasi proprio in questi giorni, per confermare il grande spirito d'iniziativa e il fervore organizzativo del nostro Paese. Che la mostra sia sorta in una città come Bergamo, piccola e povera di mezzi materiali di fronte alle grandi metropoli, ma ricca di tradizioni e di fermenti, è un fatto ancora più importante da un punto di vista morale, il quale torna ad onore di quanti hanno contribuito a realizzarla.

Già altre volte, in passato, abbiamo avuto modo di scrivere che il disegno è la manifestazione più spontanea e immediata dell'artista, inteso non solo come studio, tentativo o ricerca, ma come espressione autentica dello spirito creativo e da considerarsi, pertanto, arte a sè, di una indipendenza completa e assoluta. Questa importantissima mostra conforta il nostro giudizio che ormai è divenuto comune a quanti s'interessano e s'occupano di arte e, infatti, non c'è mai stata occasione più favorevole della presente, per dimostrare la grande validità del disegno come espressione estetica.

Dando un sguardo panoramico alla mostra, ci soffermeremo sulle opere più rappresentative e originali in modo che le nostre indicazioni, al di sopra di pregiudizi di tendenza, avranno valore di selezione.

Incominceremo dagli stranieri e qui è necessario fare subito il nome di Picasso che ha disegni di diverse epoche, ma tutti ugualmente puri e riassuntivi, di una forza inventiva magica, anche quando si attiene classicamente ad una realtà poetica. Matisse s'abbandona liricamente all'arabesco con una fantasia di segno che della natura ci dà la sintesi più pura. Braque ha lucentezza di linea e Moore angoscia di contenuto rivelato con forme allucinate. Utrillo espone le sue rapide vedute parigine con fresche annotazioni di colore, Chagall ha alcune composizioni piene di poesia e di un fiabesco senso surrealista, Dufy disegna con la punta della matita seguendo una linea abbrividente e sensibile, Kokoschka, invece, ha un segno largo e sensuale. Grosz è presente anche con un emozionante disegno del 1929 « *Berlino* », in cui rivela, con una linea tagliente e incisiva, il tragico mondo tedesco di quel tempo, visto attraverso il suo tormento personale. Permeke disegna con un equilibrato senso architettonico massicce figure, Delvaux esprime figure strane e allucinate di un assurdo mondo surrealistico con un segno freddo e analitico. Di Derain ricordiamo un ritratto a penna di taglio classico e di Roualt tre disegni giovanili datati 1894 di un gusto impressionistico e un *Paesaggio lunare* (1941) di un'alta suggestione poetica. Il messicano Rufino Tamayo, riallacciandosi con una sua personalità ben distinta alle esperienze picassiane, inventa forme di una rara purezza metafisica. Rammentiamo, soprattutto, un disegno colorato con figure spettrali su un piano verde e su un fondo azzurro di grande armonia cromatica. Vlaminck ha un bel *Paesaggio con casa*, e Villon alcuni disegni solidi ed essenziali. Beckman è grottesco e Bermann macabro. Citiamo ancora De Kermadec schematico, Giacometti che, nonostante il grande nome che ha come scultore, qui, sinceramente, non ci convince, Gromaire che blocca solidamente, Laurens che scava le sue figure con un incisivo segno plastico sui pieni e sui vuoti, Léger ben architettato come forma, Lhote fine e sensibile, l'americano Marin con un segno chiaro e forte, Mirò di un raro estro inventivo, il belga Van Lint che disegna su schemi astratti, gli scultori Zadkine e Wotruba che hanno solide figure volumetriche. I giovani francesi, ormai così famosi, ci hanno un poco deluso e l'unico che ci sembra degno di menzione, su un piano astratto d'invenzioni decorative, ci sembra Maurice Estéve.

Per gli Italiani ridurremo ancor più il discorso, ricordando le personalità maggiormente impegnate. Carrà ha un segno fine e riassuntivo, Casorati blocca le figure con una linea ferma e architettonica, Campigli compone con il solito riferimento primitivo su ritmi ed equilibri di figure, Sironi rende la realtà con una forza plastica altamente drammatica, Tosi ha alcuni disegni del 1911, nei quali la visione naturalistica s'immerge nell'atmosfera con una linea dolcissima e smorzata, Manzù liscia e accarezza la forma quasi scordandosi di essere scultore, mentre, all'opposto, Marino Marini inventa compenetrazioni di forme diverse con un forte senso plastico. Maccari sempre spiritoso, De Pisis rivela un segno sensibilissimo e leggero, Mafai è un attento puntualizzatore di forme, Birolli espone alcuni drammatici e incisivi disegni del tempo della guerra. Troppo abile De Chirico con un segno preciso e un gusto barocco.

Su un piano inventivo e di punta, Severini costruisce composizioni d'intenzioni decorative e Magnelli studia rapporti ed equilibri di forme nello spazio. Fontana, oltre ad alcuni « *Concetti spaziali* » presenta un vivacissimo e immediato disegno di cavalli.

Dei più giovani si deve ricordare, soprattutto, Vespignani, attento osservatore del piccolo mondo quotidiano della periferia, ch'egli rende con un segno forse un pò troppo sottile e analitico, Guttuso ha una bella *Composizione* di un crudo realismo geometrizzato, Viani non sempre convince con le sue forme ovoidali gratuite e un pò facili senza la solida architettura della sua scultura, Santomaso pieno di fantasia.

Una mostra come questa serve la cultura e contribuisce ad orientare il gusto del pubblico verso le tendenze più discusse e più vive dell'arte moderna, attraverso la sua espressione più pura e autonoma qual'è il disegno.

Enotrio Mastrolonardo

La prosa dei "Fioretti,,

Per chi si accinga — nello studio della nostra prosa — ad un esame delle origini, il *Novellino* è forse uno dei testi più notevoli per esemplificare un carattere di scrittura e un orientamento di stile, notevole, nella fresca semplicità di quel linguaggio, la capacità di cogliere nel fatto il nucleo più vivo, pur nell'estrema povertà dei mezzi verbali. Su questa linea di sviluppo, nel secolo successivo, mentre si andavano facendo più cospicui gli esempi dei prosatori d'arte — nei quali, alla elaborazione espresiva non poco contribuiva l'attenzione ai modelli latini, classici o del tempo — si affermava un nuovo genere di prosa, meno solenne ma pieno di vivacità e di freschezza. Fioriva così nel Trecento una letteratura narrativa aliena da ogni pretesa di gusto, volta più che a recar diletto all'udito, a farsi strumento di elevazione morale. Trattati ascetici, leggende agiografiche, evangeliche, mariane, « esempi », lettere, prediche, è tutta una ricchezza di opere che rimangono a testimoniare gli intenti polemici di una spiritualità nuova e ardente che si proponeva di vincere il peccato con la umiltà della mente e il fervore della preghiera. Documenti di vita, non d'arte, come è stato detto, ma anche testimonianza letteraria d'interesse non trascurabile per la vivezza di quel tono dimesso e schietto. In questa fioritura di opere religiose, notabili per la sobrietà di un linguaggio che alla scioltezza del parlato e alla tenuità strutturale del periodo univa l'armonica agilità del discorso vivo, i *Fioretti* costituiscono uno dei testi più degni di esame. Discusso è il problema delle fonti: tra le ipotesi la più attendibile è che da una raccolta latina (« Floretum ») composta all'inizio del XIV sec., siano derivate in seguito due o più compilazioni in volgare, tra le quali il volgarizzamento toscano che ebbe appunto titolo *I Fioretti di Santo Francesco*. L'autore della riduzione in volgare (avvenuta secondo alcuni verso la fine del sec. XIV) si occupava, più che della veste esteriore, del valore interno del testo latino, abolendo gli abbellimenti retorici e riducendo le espressioni antiche nella freschezza idiomatica del volgare. E' nota l'ammirazione dei puristi — nel primo Ottocento — per quella prosa fluente anche se non attenta alle pieghe più intime dell'anima umana. Lontani da ogni intenzione artistica protremo ritenere col Donadoni questi capitoli amabili, nei quali la Figura dell'Assisiate si leva incoronata della sua aureola di povertà.

Il De Sanctis, che nella letteratura religiosa di questa età giudicava la prosa « piena di poesia », rilevando nella personalità concreta e respirante degli autori un'ingenuità quasi infantile d'ispirazione, vide nei *Fioretti* « il più amabile e caro di questi libri fanciulleschi ». Sebbene indagini più recenti ed una più precisa conoscenza di fonti abbiano chiarito, nelle pagine lineari dei *Fioretti* uno spirito più complesso e profondo di quanto nei comuni giudizi — dal De Sanctis in poi — si ritenesse, dobbiamo però riconoscere che in queste prose non v'è ricerca intenzionale di effetti artistici, i quali si generano « da movimenti sinceri e gagliardi dell'immaginazione e dello affetto », allorchè la pagina vive nella commozione dello scrittore, a cui è ignoto lo sforzo elaborativo, l'esitazione nella scelta verbale: i particolari nella loro crudezza e l'accentuazione marcata dei toni sono evitati: ogni parola sembra fiorire in un clima di devota contemplazione. Una esperienza variata di vicende qui si trasfigura in candore; se manca il senso del tragico, il tormento della contraddizione, è perchè l'autore trascorre la sua fede in una saldezza interna che non sopporta incrinature: « Sono pagine di religione che vivono al di fuori della letteratura », notava il Casella.

E' soprattutto notabile nei *Fioretti* lo stile tranquillo, dove i periodi, — che si aprono spesso con sospensioni gerundive per addensare in salda compagine la varietà dei pensieri — hanno del discorso vivo il movimento e la fluidità. Nè il motivo della edificazione — gli avvenimenti introdotti in luce di « assempro » — si avverte come un fastidio, un peso; sulla bocca di questi semplici la realtà — specie se intervengono battute vivaci di dialogo — si levifica in notazioni freschissime, in cui la bellezza è tutta nel sentimento inconsapevole che si rivela. Talora una marcata insistenza di aggettivazione si inserisce in forma superlativa (« Carissimo compagno andiamo a San Piero e a San Pagolo, e preghiamli che s'insegnino e aiutinci a possedere il tesoro ismisurato della santissima povertà; però che è tesoro sì degnissimo e sì divino che noi non siamo degni di possedere ne' nostri vasi vilissimi ». *Fior.* XIII. Questa sovrabbondanza nell'elocuzione può giungere per gli avverbi fino all'abuso (*Fior.* XXXIX) rivelando la preoccupazione del narratore che non sa lo stile nervoso ed essenziale per rendere con esattezza di distinzioni e con accentuato vigore il pensiero. Non v'è gusto specifico per la parola, per il paesaggio: elementi che vengono assorbiti da un sentimento più alto che dà al linguaggio un carattere unitario: il sentimento del miracolo. Ed in realtà, più che da leggeri tocchi ambientali non privi di suggestione (come nel *Fioretto* XVII) più che rare figurazioni comparative derivate, di solito da fenomeni naturali (« ... il cuore suo si struggea come la cera presso al fuoco ... » *Fior.* XLIX) e altrove: « ... lo Spirito santo gli mise nell'anima un sì grande ed eccessivo amore della carità di Cristo... che veramente gli pareva che l'anima gli fosse tratta dal corpo, e ch'ella ardesse come una fornace » (*Fior. LII*) in realtà, dicevamo, il tessuto unitario, il timbro chiave è dato a tutti i *Fioretti* da un'aria di deliziosa meraviglia, che nasce nell'aspettazione del miracolo e nell'estatico ripensamento di quello e si traduce in una leggera intonazione di favola, in scene senza colori forti, ma piene d'echi.

Frequenza di rapimenti estatici, figure preganti staccate dalla terra in colloqui angelici, visioni tratteggiate con delicata sobrietà (« Ed eccoti apparire la regina del cielo col suo figliolo benedetto in braccio, con grandissima chiarità di lume »), suggestioni di cose evocate a lampi, fissate in parole quiete, come nel prodigio dei pesci, i quali « teneano i capi fuori dell'acqua, e stavano attenti inverso la faccia di Santo Antonio in grandissima pace e mansuetudine e ordine », tutto qui è fuso come nel tepore di una luce chiara, nella quale gli uomini vivono, adorano, s'avviano alla morte. Il prodigio è annotato come una bellezza non lontana a queste anime trasparenti: il racconto, sofferto come vicenda interiore, si fa a volte, nel periodare dimesso, commozione di parole sfioranti, brivido di tenerezza: « ... un dì che frate Giovanni s'andava per la detta selva così afflitto e tribolato, e per lassezza si pose a sedere accostandosi a un faggio, e stava con la faccia tutta bagnata di lacrime, e guardando inverso il cielo; ecco subitamente apparve Gesù Cristo appresso a lui nel viottolo donde esso frate Giovanni era venuto; ma non dicea nulla ». Una esemplificazione troppo estesa si richiederebbe per segnalare altre particolarità stilistiche, mentre all'intelligenza di una prosa così serena ricerche più minuziose potrebbero apparire superflue. Prosa non d'arte, come si è detto, e dunque senza il giuoco raffinato dei « cursus » senza artifici di clausole, mirabilmente sobria e fresca, a fissare una stupita letizia di creature che vissero la propria vita — accolta come dono — in umiltà e spirito d'amore.

Alberto Frattini

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

Olivetti Summa 15
ogni calcolo alla mano
Addizionatrice scrivente azionata a mano che racchiude in dimensioni ridotte le capacità di lavoro di un calcolatore completo: addizione, sottrae direttamente, moltiplica, dà i totali anche negativi con un solo colpo di manovella.

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 44 – ROMA, 12 NOVEMBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

TERMOPOLISMO

Lunga abitudine abbiamo già fatta alla confezione di neologismi, prodotti in abbondanza ovunque sia pagina scritta. La creazione di una nuova parola è diventata gradita e facile come il circolare di inedita barzelletta. Non la nostra curiosità quindi stimolò quello scrittore inglese che foggiò, per diffonderla, la parola « termopolismo ». Stupore invece sopravvenne quando scoprimmo il senso di cui empì la parola nuova. Termopolismo! Si pensa al passo celebre, a Leonida, ai 300 spartiati. Poi si ricorda lo sbandamento dell'esercito greco, appena si delinea l'aggiramento. Si richiamano le varie ipotesi sul fatto: Leonida perì perchè non fece in tempo a salvarsi? si sacrificò inutilmente?

Da quali di tutti questi elementi lo scrittore avrà tratto un significato, di cui impregnare il neologismo? Termopolismo potrebbe essere il sacrificio inutile, oppure disegnare il coraggio di pochi e la viltà di molti, o anche l'atto di colui che « morendo si sottrae alla morte ». Termopolismo potrebbe indicare panico, fuga, affetto deprimente della forza. Nulla di tutto questo. Bisogna lasciare da parte Leonida, Serse, Plutarco, Cleombròto; non si deve pensare nè ad eroismo nè a viltà e neppure al famoso passo, e nemmeno a Simonide che celebrò per primo il fatto glorioso. Altra è la storia.

Un giorno il nostro scrittore trova questi versi: « Un uomo vecchio di Termopili — che non fece mai nulla come si deve ». Ecco lo spunto. Di gente che non faccia nulla come si deve, non vi è davvero penuria. Il privilegio d'esser vecchio e di avere avuto i natali a Termopili, basta per fornire la materia del termopolismo. La noncuranza, la trascuraggine, il lasciar andar le cose per il verso del disordine, e tutto ciò che su una cosa o su un fatto lascia uno sgorbio, un tratto sgraziato, una linea goffa o un residuo non al tutto mondo e netto, si chiama termopolismo.

Sono affetti da termopolismo gli indiani, tra i quali il sublime è sempre tagliato da cose ridicole e volgari. « Il vecchio uomo delle Termopili è presente nel palazzo e nel tempio. Le dimore dei potentati indiani sono un'incredibile mescolanza di magnificenza e di piccolo mercato di sontuosità e di particolari domestici grotteschi ». C'è un letto di rame nella sala del trono, accanto ad un armadio; illustrazioni a colori di un almanacco natalizio del 1907 si alternano sui muri con le più squisite miniature persiane. Non è raro scorgere su un magnifico tappeto una sdrucitura o un buco. Nella grande sala delle udienze, sedie di bambù. Gli « chauffers » di sontuose automobili americane si puliscono il naso nel turbante.

Questo è il termopolismo.

E' termopolismo il modo di comportarsi degli Italiani. E qui, l'analisi del nostro termopolismo. « L'agilità emotiva degli Italiani è dovuta al profondo realismo delle loro tendenze congiunta alle loro abitudini ereditarie di giudicar tutto in termini di estetica ». Agilità emotiva, realismo, abitudini ereditarie ai giudizi estetici, sono tre doti contraddittorie. Ma il termopolismo, cioè una mera voce di dizionario, li piega a stare insieme, e a significare una cosa sola.

Termopolisti i napolitani. « Ho notato che Indiani e Napolitani possan rispettare i loro dei, pur sputandovi sopra, parodiandoli e cacciando loro le dita nel naso ».

L'analisi continua. Termopolisti gli italiani e in genere la gente del sud. Ed invece, che uomo quello del nord che cerca la perfezione nel più piccolo particolare, che esige un perfetto *decorum* della porcellana, che indossa l'abito di cerimonia anche quando questa cerimonia si riduce ad una magra cena. E' che l'uomo del nord può essere « povero di denaro, ma è sempre ricco di dignità ».

Non vessiamo le opinioni dello scrittore inglese con risentimenti nazionalisti, nè accusiamolo al tribunale della linguistica. Crei pure tutti i neologismi che vuole. E' ad altro che pensiamo. E anzitutto ad una certa gratuità nell'affermare, solo per virtù di penna, tutto ciò che si vuole. La logica non può vantare nessun diritto, se allo scrittore piace così. Che coerenza mentale infatti c'è nel prendere a prestito una memoria eroica per mutarla in un costume ridicolo e spregevole? L'incongruenza non solo non spaventa lo scrittore, ma l'adesca, lo tenta, lo prende, e di quella si serve col sottinteso che, lui, adulto, può dare ai bambini della stagnola e far loro credere che si tratti di foglia di metallo prezioso.

Vi è poi, meno visibile ma pur presente, quella prepotenza che il giovinastro di nobile prosapia si crede lecito esercitare quando si trova tra villici, ai quali domanda credito per tutte le cose balzane che loro racconta, con lo scopo di ridere della loro grossezza mentale. Il nostro giovinastro decide da un momento all'altro che le Termopili cessano, per suo decreto, di essere un luogo a cui corre da secoli la mente della umanità quando vuole esaltarsi nel ricordo delle cose belle e onorevoli e eroiche, e assumono il ruolo di ricordare ai suoi lettori non più Leonida, ma quel vecchio trasandato, pigro, sporco, ridicolo, patrono degli indiani e dei meridionali.

Questo sfrenamento dello scrittore accusa l'assenza della qualità prima di chi prende la penna in mano: la serietà. Un buffonesco che almeno faccia ridere può essere sopportato, ma quello che vuol essere solo irridente finisce col l'apparire lucubre.

Verso l'irriverenza, per un paradosso singolare, va tutta la riverenza dei tanti squilibratelli nei quali lo spirito vuol soffiare solo trombette di bambini.

SOMMARIO

DOPO LA PROCLAMAZIONE

Negli annali della Chiesa, il 1° novembre 1950 costituirà uno dei vertici della Sua storia. La coscienza vivente della Chiesa, la sua voce infallibile, il Papa, in quel giorno ha proclamato un dogma mariano, cui dai secoli più lontani, in Oriente ed Occidente, la cattolicità, secondo l'assioma ben conosciuto: lex orandi, lex credendi, ispirava la sua fede e la sua preghiera.

Chi ha assistito alla celebrazione del rito, non dimenticherà quegli attimi di silenzio di centinaia di migliaia di fedeli, attoniti come se il tempo, caduto all'improvviso, fosse soverchiato dalla eternità, visibile in quell'immobilità estatica, colma di una presenza invisibile ch'era pienezza di pensieri e di affetti; non dimenticherà un cielo sostenuto dalla pietra del colonnato e dalla preghiera, e nel quale l'azzurro terso ed innocente sembrava un parato disteso da cori angelici, aspettanti dalla terra la loro Regina; non dimenticherà una Roma che in ogni ora del giorno mutava manto e corona. Eppure, mai come in quel giorno, Piazza S. Pietro ci apparve come un'isola. Che cosa vi poteva essere di comune tra un mondo curvo verso la terra e quel piccolo lembo di suolo mutatosi in una aerea piattaforma?

La sfida lanciata all'umano pensiero da quella piattaforma non poteva essere nè intesa, nè raccolta da coloro che credevano nell'unica glorificatrice della materia, la tecnica, e non accordavano altro credito da quello accordato alle favole, all'annunzio che un'umana creatura non era ritornata nella cenere. La ragione umana era troppo occupata a ricercare qualche siero di longevità, e considerava morbosa malattia di virus teologale il commento esaltato ad una favola raccontante il transito dalla terra al cielo di un corpo non offeso dalla morte. La ragione umana non può volare più alta di un velivolo e non può giungere più lontana di un occhio armato di telescopio.

La ragione umana è alla ricerca di qualche equazione del visibile e non vuol saperne più del regno dell'invisibile nè di destino ultraterreno. La ragione è un aerolite staccatosi dallo spirito e perciò cadente sulla terra.

Ad una ragione siffatta non conviene più l'epiteto di umana, perchè è subumana. Ed ecco perchè l'uomo moderno è indifferente ai problemi religiosi, essendo essi retaggio della ragione e non dell'infra-ragione. Noi possiamo infatti pensare che un cavallo ragionante si addentri nei segreti della scissione dell'atomo, ma solo un uomo ragionante, una creatura cioè che non ha destino mortale, può esaltarsi nella rivelazione del segreto di Dio.

Il dogma dell'Assunzione insorge contro il letargo della ragione umana che un tempo almeno tentò nelle eresie ancora un suo volo pericoloso, ma oggi immemore dei suoi destini serpe sulla terra.

Apparentemente per motivi prudenziali e per scrupolo storico, ma in realtà per languore di fede, la gerarchia protestante è insorta contro la definizione. I due arcivescovi maggiori, quello di Canterbury e quello di York hanno fatto sentire la loro voce. Gli argomenti? Mancano i documenti storici sulla fine terrestre della Vergine. Il Papa sentenziando in modo definitivo su questione controversa si pone contro lo esempio del Cristo e della Chiesa primitiva. La Chiesa cattolica lancia « del nuovo » nel mondo cristiano, e così finisce con l'allargare il fosso che divide le confessioni cristiane. Non è qui il luogo di controbattere queste obbiezioni. Si potrebbe, ad esempio ricordare all'arcivescovo di Canterbury, che un suo predecessore del secolo XI, da quella stessa sede episcopale fece dell'Assunzione una delle più importanti feste del calendario ecclesiastico. Nè sarebbe da dimenticare che il sigillo di Eton College portava impressa l'immagine dell'Assunzione.

•

Ma, in verità, la querela è solo apparentemente storica e teologica. La causa del dissidio è ben più profonda. E' la paura che il soprannaturale sia troppo al di sopra della natura che conturba i dottori protestanti.

Non invano il razionalismo è penetrato nel pensiero protestante, onde tutto ciò che non ha l'assenso del sistema filosofico ultimo, viene respinto e condannato. Il protestantesimo oggi può accordar credito alla teosofia, alla metapsichica, ma non è in grado di sostenere una teologia che approfondisca e prenda coscienza del deposito rivelato, che conquisti una intelligenza più viva e precisa dei misteri della fede. Il cristianesimo nel protestantesimo è imbalsamato.

Rispetto poi al dogma dell'Assunzione, vi è per i protestanti un'incapacità psicologica, per così dire, nell'accettarlo. Le donne dei loro riformatori, quelle di Enrico VIII o di Lutero, furono strumento di passione. Ora ci vuole una verginità interiore per affissare lo sguardo commosso nel mistero della Donna non contaminata da macchia di natura. Insomma, chi incontra le pupille di Beatrice, può sollevarlo fino all'Assunta, ma chi getta lo sguardo cupido su Anna Bolena, lo terrà sempre rivolto alla terra.

Pietro Barbieri

SIMULACRI E REALTÀ

OMNIA VINCIT

Assedio di Siena da parte degli arcimarrani spagnuoli.

Il Marignano fonda nella fame la speranza della resa. Ogni sera i difensori rientrano svaligiati, malconci, feriti. Si buttano piangendo per le strade « che già lo spedale era pieno a quattro per letto, e di più eran piene le banche, le tavole, le chiese ». I poveri gentiluomini battono vergognosi agli usci implorando un pane per amor di Dio. Visite domiciliari alle cantine sconquassando ogni cosa per trovare il grano nascosto. Infelici i quali, per la fame, cadono ad un tratto morti sulla piazza.

Ma « mentre tetro e lento scorreva il carnevale del fatale 1555, più magro e digiuno della più scarna quaresima, i Senesi (indovinate!) fecero un ballo tondo in piazza e un bellissimo giuoco di pallone, nel quale un Hidalgo spagnuolo fatto prigioniero da un prosaico pizzicagnolo, riportò i primi onori perchè era benissimo in gambe, nè c'era alcuno che facesse li corsi *che faceva lui ».*

Meno male che nella narrazione delle atrocità di quell'assedio non sia stato dimenticato l'hidalgo campione. Egli sta lì a ricordare che per nulla gli uomini si uccidono e per nulla si esaltano. L'esser benissimo in gambe e quel saper fare li corsi *salvò un uomo che poteva avere altri titoli per essere perdonato, quale per esempio quello di essere uomo.*

Ma un uomo è poco, un hidalgo è di più, un campione è tutto.

Davvero: omnia vincit.

CLAUDIANO ESAGERA

Claudiano prendeva la parola nei grandi avvenimenti che commovevano tutti gli animi: la guerra contro Gildone, contro Alarico, la caduta di Rufino o di Eutropio. « Allora appariva Claudiano a Milano, a Ravenna, in presenza di Onorio, di Stilicone e degli altri dignitari dell'impero. Allora a nome del grande consesso senatorio che s'era lasciato indietro, a nome della vecchia aristocrazia romana, parlava a quei personaggi cristiani, li trattava come avrebbe trattato Augusto e la corte di lui, con un linguaggio pieno di idolatrico incenso, li avvolgeva come in una nuvola, nel profumo del sacrificio, e imponeva loro come una specie di complicità pagana, da cui non era in grado di liberarsi ».

Venne l'occasione di onorare Teodosio. Il poeta non ci vide più. Lo fa volare di qua e di là finchè trova Stilicone al quale dà gli ultimi consigli. Allontana le ombre da ambo i lati, e quelle gli fan omaggio.

Non basta. Mercurio gli corre dietro, Apollo lo vezzeggia e Giove un po' attempato non riesce a raggiungerlo nello Empireo e si accontenta di guardarlo da lontano con mal celata nostalgia.

In altra occasione, per le nozze imperiali, fa fare un viaggio a Venere che lascia il palazzo di Cipro e su un tritone traversa il mare e giunge... a Ravenna, nella abitazione dei giovani sposi che trova occupati nella lettura dei poeti antichi.

Audace questo vate. E veritiero soprattutto quando canta ciò cui non crede, e dei suoi dei fa tanti attori che si avanzano a declamare brani di scuola.

IL PANICO DI SALVINI

In una serie di conferenze tenute a Firenze nel 1893 da scrittori italiani e stranieri e ove fu ascoltata la voce del Carducci, del Panzacchi, del Nencioni, dell'Addington e di alti specialisti sugli studi della vita italiana del cinquecento, Tommaso Salvini venne a parlare del Teatro.

Il grande attore comincia senza preamboli a dirsi confuso di dover parlare tra gente dotta, che lo intimidisce e lo turba. Fino a tanto, egli dice, che si tratta d'interpretare e d'illustrare concetti e parole altrui, quando cioè la responsabilità è limitata a ritenere a mente le parole, a penetrare e sviscerare i concetti, ad immedesimarsi nel carattere da sostenere e stabilire gli effetti delle diverse passioni esponendole con misura e verità, la cosa va. Allora si è padrone di se stesso e con fiducia si cimenta. « Ma quante volte mi trovo obbligato, il che non mi avviene spontaneamente, di esporre in pubblico concetti miei propri, mi assale un panico che mi rende nervoso, per modo che, pronunciate le prime parole, desidererei di tutto cuore fossero le ultime ».

Continua con tratti di commovente semplicità a descrivere il suo imbarazzo, che in verità era fuor di luogo. Ricorda poi che quando nell'America del nord dopo ogni banchetto, solennità o missione doveva per forza prendere la parola, bandiva l'apprensione con la speranza di non esser compreso.

Ai nostri giorni le cose son mutate. L'apprensione non è di chi parla ma di chi ascolta, ed essa nasce non dal non capire ma dal comprendere quanto l'oratore viene dicendo e nel constatare che mentre questi si fa rosso di commozione, il suo ingegno si fa più pallido della luna.

Varius

Luigi Bartolini: La quercia

COMMEDIOGRAFI DEL '500

Chi si avvicina, senza alcun desiderio di ricerca di fonti, alla commedia fiorentina del '500, intendiamo quella, per dir così, minore, poniamo del Cecchi, non può non esser colpito da quelle scene aperte e distese, sentite nel loro libero valore di racconto e in quella loro scoperta tecnica di narrazione. Si vede (o si farà vedere nel saggio) che l'interesse non è per l'intreccio o il fatto, ma per i toni e i modi con cui questo si riveste. In tutti i commediografi, particolarmente fiorentini, del '500 si sente dominante la lezione del Boccaccio, e non solo, o non solo, per quel che riguarda l'intricato groviglio delle vicende e la miracolosità delle soluzioni, ma propriamente per quel senso o gusto del « narrato », per quell'ascoltare la parola nel suo valore di effetto e di colore. Più che rappresentare è in questi commediografi un raccontare: una sorta di boccaccismo esteriore e formale, ch'è tanto distante dal Boccaccio, quanto, appunto, il petrarchismo del tempo dal Petrarca. Ed è vano perciò voler distinguere e salvare personaggi, scene e caratteri, ovunque gli stessi in queste commedie; poichè esse sono tutte e solo nel narrato.

Gioverà intanto vedere del Cecchi le interpretazioni che via via ha dato la critica.

•

La critica su G. M. Cecchi, il Comico come fu detto per antonomasia, dai contemporanei fino al Fiacchi, a cui si deve la pubblicazione della « Dichiarazione di molti proverbi... » è monotona ed uniforme nel giudizio sull'opera del Nostro. Si ripetono i soliti concetti, non di rado anche con le stesse parole e negli stessi raffronti. In verità l'imponente opera del Cecchi fu, dopo il '500, poco e parzialmente conosciuta, legata, essa com'è, nelle sue parti esteriori, al gusto dei contemporanei e alle particolari esigenze per cui eran nate le sue commedie.

Nel « Tobia » il Cecchi stesso, e così altrove, ce ne dà sentore:

« ... chi gli vuol fare
un favore segnalato, sì lo biasimi
quanto e' sa più; perchè per cotal verso
pensa si di liberarsi dalla molta
molestia che gli danno e frati e monache
perchè gl'impiastri lor delle commedie
o delle tantafare... ».

Le osservazioni del Fiacchi sono notevoli, non solo perchè esse rivelano l'opera innanzi citata (e della quale parlerò io), ma anche perchè chiaramente pongono l'accento per gli scritti del commediografo sul « pregio della lingua, della grazia e della *purità* del toscano linguaggio ». Certo eran tempi di purismo (e di più il Fiacchi parlava agli Accademici della Crusca) e perciò era anche di prammatica porre in luce del Cecchi la *purità*. Proprio come, in quegli stessi anni, diceva il Cesari, notando nel Nostro « brio, gargo, colorito ». Anni dopo, e precisamente nel 1856, il Camerini pubblicava sul « Crepuscolo » il primo studio vero e proprio, in cui pur raccogliendo la tradizione critica cecchiana, aveva modo di dire: « La sua prosa ha in sommo grado quel pregio che il Salviati e il Buonmattei attribuivano all'idioma fiorentino: la *dolcezza* ». *Purità, garbo, dolcezza*, eran elementi sufficienti ad assicurare al commediografo vita e fortuna nelle nostre lettere, se non fosse accaduto al De Sanctis il dover riprendere quel « brio » del Cesari e quella « grazia » del Fiacchi e, nel momento stesso del riconoscimento, doverne limitare la validità in una riserva, che intacca poi profondamente i giudizi dei critici precedenti. « Il Cecchi... ha il brio e grazia fiorentina comune col Lasca, ma ha meno spirito e movimento, anzi talora ti par di stare in una morta gora. Il suo mondo e i suoi caratteri sono come un repertorio già noto e fissato, e la furia gl'impedisce di darvi il calore e la carne. Ti riesce non di rado scarno e paludoso... ». Si riporta con ciò il Cecchi al suo tempo, in contatto con gli autori della sua età, gli si nega spirito e movimento, ch'è quanto dire *vis comica*, e, nell'incalzare del discorso, si finisce anche collo spegnere la lode iniziale nella « morta gora », più giù ribadita dal « paludoso ». In verità sul pensiero del De Sanctis pesava quel « repertorio già noto e fissato », arco su cui poggia tutto il giudizio nelle sue parti positive e negative, e ch'è il punto di arrivo e di partenza insieme della critica cecchiana. Qui si riportano infatti il Sanesi e il Toffanin, vicinissimi nelle loro conclusioni, come già il D'Ancona, e le monografie particolari del Rizzi e dello Scoti-Bertinelli. Il Boccaccio fu ed è sempre invocato da questi critici come da quelli, quale precedente immediato e principale della commedia del '500, accanto alle larghe influenze esercitate da Plauto e Terenzio. Ma è ricerca di motivi e situazioni, minuta, scrupolosa, utile magari, ma chiusa e limitata nel puro e materiale valore del riscontro. Così è per il Rizzi, ricco della scuola torinese e del Mazzoni: « I comici del secolo XVI, come al lungo plauso, che seguì la *Cassaria*, intesero di poter anche comporre « commedie nuove », non videro nulla di meglio a fare che por le mani nel *Decamerone*, e, in generale, ai novellatori. Anzi sì stretta consuetudine di spirito egli pare avere con messer Giovanni che pur in commedie, ove l'intrico è originale oppure tratto dai classici, si riscontrano talora frasi di sapor boccaccesco, o anche tolte di peso dal *Decamerone*... ». L'interesse del critico è sempre appuntato sulla parola e sui motivi contenutistici che dalla novella sarebbero passati nelle commedie. L'esame non sposta punto perciò l'impostazione della critica precedente, nè, direi, in un certo senso, quella contemporanea al Cecchi. Basta al riguardo guardare ai « Marmi » del Doni o alle « Cene » del Lasca, ove di frequente ci s'imbatte nell'imitazione o nell'ossequio al Boccaccio, tanto di frequente che anzi il primo di costoro finiva con il lodare, per contrasto, Masuccio Salernitano e coll'ammonire i pedissequi imitatori del Boccadoro: « Benedetto sia il Salernitano, che almeno non ha rubato pure un poco ai Boccaccio, anzi ha fatto un libro il quale è tutto suo! ».

Nè il volume dello Scoti-Bertinelli pur tanto ricco di osservazioni marginali ma viziato tra un crocianesimo di nuovo acquisto (il volume è del 1906) e la tenace persistenza delle vecchie formule classificatorie e rettoriche, mi sembra produrre nuovi elementi sostanziali nel giudizio dell'opera comica del Cecchi. Nuova posizione, se mai, nel genere di questi studi e di questi giudizi, era quella del Gentile, che in un suo giovanile saggio sul Lasca, non senza acume aveva notato che avrebbe giovato molto « ...fare intendere con quanti temperamenti si [doveva] parlare della famosa classica imitazione, poichè [era] notevole pure che pressochè tutte le figure e i motivi della commedia latina si [incontravano] anche nella novella boccaccesca... ». Era quindi come un unificare almeno l'orientamento della ricerca delle fonti e riordinare il sistema d'indagine, vedendolo nella sua unica linea di sviluppo più che in due piani differenti. Ma la lezione andò sciupata: e il Pellizzaro, che riprese nel 1901 quegli studi, rimescolò le acque e confuse i risultati in un « centone mal digesto di appunti ».

Lungo tutto questo cammino, intricato ma uniforme della critica, le doti del Cecchi venivano riconfermate, ma non validamente approfondite. E il Rizzi appunto potrà rivelare del commediografo « l'abilità delle scene, la vivezza dei dialoghi, la verità della rappresentazione e la varietà degli episodi, dei contrasti, dei modi, tutto ciò accompagnato con la purezza mirabile della lingua, l'arguzia scintillante del favellare e la leggiadria dello stile... ». Il risultato della lettura, poniamo del Cesari e del Rizzi, con un secolo o quasi tra loro, non era mutato profondamente. Il nuovo elemento, e questa volta veramente vibrante, della critica è solo quell'*arguzia scintillante*, che passa nello Scoti-Bertinelli come *festività arguta*, e ritorna nel Rizzi quale *arguzia* che anima *festevolmente* le commedie. Non era mutato il risultato della lettura, perchè in fondo la posizione dei critici non era mutata. Le commedie del Cecchi erano sempre viste entro quella visuale particolare, sotto quella regolata luce, nei modi di un esame puramente tradizionale. L'ultimo critico, che s'indugiò sul Cecchi, l'Allodoli, nell'antologia del 1928, gli si accostò con animo di toscano e nel momento in cui urgevano aspre le lotte e le polemiche tra « strapaese » e « stracittà », per cui tratteggiò nella introduzione un Cecchi troppo d'oggi, tacendo da una parte la dorata genealogia delle fonti, e dall'altra immergendolo appunto nella vita presente.

Noi non possiamo, nè è nostra intenzione, disconoscere i precedenti e della commedia latina e della novella boccaccesca nel Cecchi, nel qual caso sarebbe il Cecchi stesso a smentirci, ma desideriamo porci in una posizione di esame sostanzialmente diversa dai critici che ci hanno preceduto. Innanzitutto gioverà al nostro assunto porre l'attenzione su due minori opere del Cecchi, che noi consideriamo spie della preparazione tecnica e stilistica del nostro commediografo. La prima è la « Dichiarazione di molti proverbi, detti e parole della nostra lingua fatta da G. M. Cecchi a un forestiere che ne mandò a chiedere l'esplicazione », che per primo fece conoscere e pubblicò il Fiacchi, dopo la tornata accademica del 30 novembre 1813. E' un'opera che comprende 64 proverbi esemplificati per chi ha poca familiarità con il parlar fiorentino o particolarmente oscuri per i riferimenti a figure note o ignote della vita del tempo. Il Fiacchi stesso si mostra in una limpida presentazione acuto chiosatore. Seguiamo perciò la divisione fatta dal critico e le distinzioni principali da lui apportate. Nota infatti: *a*) le « ...proverbiali maniere che traggono la loro origine da quella felice operazione dell'ingegno, la quale scoprendo le somiglianze delle cose ha fatto nascere le metafore o lo stil figurato... (es. « Ogni legno ha il suo tarlo », ecc.) e racchiudono per lo più qualche bella ed util sentenza sotto la figura di somiglianza d'una altra cosa »; *b*) quelle che « senza nulla di metaforico racchiudono alcuna breve sentenza inleggiadrita per lo più per l'armonia della rima (es. « Dal detto al fatto v'è un gran tratto », ecc.) [e che]... per la brevità e per la rima s'imprimono... facilmente nella memoria »; *c*) quelle nate « nella nostra città da certi fatti notabili e singolari che sono in essa avvenuti o da ridicole azioni dei nostri antichi (es. « Il consiglio di Ser Suda », ecc. »; *d*) e ancora « oltre ai proverbi belli e distesi, sonovi altresì certe maniere, che dir si possono proverbiali, e consistono nell'accennare il proverbio scorciamente (es. « Ma sì, acqua al mulino », ecc.) ». L'opera potrà precisare a noi la tendenza particolare del Cecchi commediografo al tono proverbioso e sentenzioso, anche se considerata nel suo puro valore di esperienza e di ricerca. L'altra opera minore e negletta (la si legge ancora nell'edizione del 1583), per cui il Dolci accusa il Nostro d'indulgenza a « insulsaggini accademiche », e che per noi invece ha il determinato valore di spia della produzione comica, è la « Lezione o vero Cicalamento di Maestro Bartolino del Canto de' Bischeri, letta nell'Accademia della Crusca, sopra il sonetto, « Passere, e beccafichi, magri arrosto » [di F. Berni] ». E' una dissertazione, o meglio una cicalata, come appunto dicevano i letterati del '500, tenuta il 10 marzo 1582, non priva di brio e di spigliatezza, e non di rado acuta e singolare. Ma ciò che particolarmente a noi interessa è appunto la posizione del Cecchi di fronte e pro la « toscanità », che svela le sorgenti municipali di un gusto e di una preparazione, divenuta via via salda natura. Il Cecchi aveva il senso della toscanità, sentita in lui come una sorta di materia poetica, un campo di indagine e di ricerche. Nella introduzione Maestro Bartolino rivolto al Gatta dice: « ... se bene oggi si fa professione per tutto di saper favellar Toscano, non è però vero e le persone s'ingannano... Imperciochè chi non intende la proprietà delle voci, pensa che l'opera sia scorretta, e spesso spesso, in cambio di racconciare, storpia di fantasia, e la esperienza delle cose storpiate ce ne fa veracissima testimonianza... Maestro Bartolino è nato nutrito, e cresciuto in Firenze al Canto de' Bischeri vicino al Canto de' Pazzi egli, e tutti i suoi discendenti, e non ha mai perduto la Cupola di veduta, ed ha scritta questa faccenda in lingua fiorentina, e non Bergamasca, o Italiana, come voleva il Trissino, e vuol ch'ella stia così... ». E' opera che ci precisa un gusto, che ci orienta nella tecnica e nell'arte del Cecchi. Essa può servire a chiarire almeno alcune tendenze del commediografo, come e quanto il trattatello « Discacciamento delle nuove lettere inutilmente aggiunte nella lingua toscana » del Fiorenzuola può illuminare (e sarà nostro argomento di un altro saggio) i « Discorsi », le « Novelle » e le « Commedie » di questo. C'è nel *Cicalamento* oltre a questa aperta confessione di gusto e dichiarazione di preferenza, che anche qua e là nelle commedie appare, come anche nell'unica tragedia del Nostro « Datan e Abiron »,

« Dalla bella Toscana, cara Madre
e dilette sorelle, da Toscana,
delizia e ornamento dell'Italia,
vago giardin della potente Europa,
siete venute dall'aspro deserto
della sterile Arabia... ».

C'è una puntualizzazione del suo sistema di studio e di scrittura, una dichiarata prova del modo arguto e acuto, sobrio e caricaturale, del suo accostarsi alla lingua e all'anima delle cose. Così nell'esame della prima parola, che egli fissa nel termine « passere », correggendo negli altri stampatori il « canchero », ch'è « bestemmia e non vivan-

(*continua a pag. 8*)

Aldo Vallone

Scuola di Arnolfo da Cambio: Bonifacio VIII benedicente (Firenze, Museo dell'opera del Duomo, fot. Anderson)

SIMILARITÁ REALI
e reduplicazioni fittizie

Lo studioso di storia deve essere assai cauto per non confondere le reduplicazioni o similarità reali, spesso meravigliose, tra fatti concreti del passato, di età o di ambiente distinti; e le reduplicazioni fittizie, che la tradizione storiografica ci presenta per fatti, o dettagli che non si ripeterono.

A distanza di tempo e di luogo, ma in condizioni di ambiente e di presupposti causali analoghi, sogliono manifestarsi fenomeni storici (per gli sviluppi istituzionali, sociali, economici, religiosi, ecc.), più o meno grandiosi e complessi, ma così simili, che ne trassero lo spunto sia le teorie più generiche di filosofia della storia, come quella del Vico sui « corsi e ricorsi », sia le più circostanziate e peculiari ricerche di storiografi e sociologi per individuare le « leggi » che regolano il divenire dei popoli: ossia, per essere più precisi, la parte più materiale e meccanica di quel divenire, perchè maggiormente vincolata dall'ambiente naturale geografico, economico e demografico, dalle capacità psichiche collettive, dalle necessità vitali per la conservazione degli individui e delle specie, dall'esperienza e dalla tradizione politica e sociale, infine dai contatti con altre genti.

Ma se poi dal campo delle sequenze storiche più grandiose, scendiamo ai fatti più spiccioli, a particolari più minuti, vediamo che vi incide sovrana l'azione del caso, il quale ci potrà porre dinanzi, ad ogni tratto, coincidenze fortuite, spesso stranissime, e talora inverosimili: e pur tuttavia reali.

Non sempre però queste minori coincidenze tra fatti storici, distinti ma reali, si devono al caso, o all'azione efficiente di cause analoghe; perchè può anche darsi che siano deliberatamente volontarie: come quando uno stratega imposta una battaglia sul modello di una precedente, o membri distinti di una famiglia cercano di riprodurle fedelmente la tradizione avita per il carattere, le virtù, le gesta, le capacità.

Ma se nella realtà vi sono coincidenze storiche reali, per cause determinanti simili o per capriccio del caso, grandiose o minuscole, involontarie o volontarie; è certissimo che nella tradizione storiografica sono assai numerosi gli esempi, indiscutibili, di reduplicazione arbitraria, fittizia, di sdoppiamento erroneo, ossia di fatti in realtà unici narrati più volte nella loro interezza, o in singoli dettagli o gruppi di dettagli, a distanza di tempo e spesso anche di ambiente. Tali reduplicazioni fittizie possono poi essere, come le reali: o involontarie, o volute.

Ci può riuscire facile, ma non infruttuoso, elencare le contingenze più tipiche che possono originare tali sdoppiamenti fittizi, quando essi siano involontari: a incominciare dalle iniziali versioni discordanti su di un medesimo fatto. Una battaglia, ad es., può essere descritta in maniere così diverse anche dai testimoni oculari, e perfino nelle relazioni ufficiali — a seconda della parte belligerante in cui i redattori si trovavano, dell'angolo visuale da cui assistevano, della loro maggiore o minore esperienza militare, veridicità e fantasia —, che uno storico successivo, trovandosi dinanzi a relazioni diversissime, e talora quasi imparagonabili, in piena buona fede può credere che si riferiscano, non allo stesso, ma a fatti diversi. Le notizie relative ad una persona appaiono talora nelle fonti così discordanti, nell'una per le tinte rosee, e nell'altra per le fosche; e i dati biografici, storici e psicologici così contraddittori, che, ove difetti il nostro senso critico, siamo portati a sdoppiare in più persone. Altre volte un fatto è attribuito indifferentemente a diverse persone (ad es. a chi lo fece eseguire e a chi lo eseguì: per comandanti di vario grado, per sovrani e ministri ecc.); o nelle prime fonti non era specificato quale dei personaggi cooperanti (ad es. dei consoci di un anno) li avesse operati, lasciando l'adito ad ipotesi contraddittorie e ne derivavano ancora ingenui sdoppiamenti. Ora il dissenso tra le fonti consisteva invece nella cronologia, oppure nella topografia: sicchè attribuiti ad anni o a luoghi diversi, i fatti erano fittiziamente reduplicati; ora invece entrava in gioco l'omonimia di personaggi, che si scambiavano tra di loro; e, per concentramento, le gesta vere di personaggi minori, venivano attribuite ai loro più famosi omonimi; ora, ripetendosi condizioni psichiche collettive analoghe, un motivo leggendario, già connesso con un grande del passato, veniva riattribuito ad un contemporaneo; ora infine, ripetendo un racconto tramandato oralmente, o riferendo a distanza di tempo l'informatore riempì le lacune dovute alla fallacia della propria memoria, con particolari desunti, per confusione, da altri fatti, più o meno analoghi.

Ma nella storiografia non ricorrono solo sdoppiamenti fittizi involontari: spesso se ne ritrovano di quelli volontari, i quali costituiscono una sezione speciale delle falsificazioni storiche. Qualche volta il fatto stesso nella sua interezza, e perfino tutta una sequenza di fatti, o tutto un insieme di dati biografici sono stati ricalcati pedissequamente, o sfacciatamente; magari proiettandoli nel passato, storico o mitico, a scopo di glorificare o denigrare; ma per lo più la falsificazione è meno audace e semplicista, e quindi anche più astuta, non riguardando il nucleo stesso dei fatti, ma solo i particolari esornativi per renderli interessanti : in tale caso sono di preferenza utilizzati aneddoti favolistici, racconti immaginati per edificazione morale, motivi leggendari adespoti e senza cronologia.

Altre volte invece di ricorrere a siffatti riempitivi, più furbescamente il falsario ricalca una serie di eventi storici reali e distinti, traendo da tante fonti ed ambienti diversi; sicchè riesce più difficile coglierlo in fallo: ne risultano allora dei veri centoni a mosaico, di pezzetti più o meno abilmente plagiati. E quando il plagio sia troppo palese, e il falsario stesso tema che il lettore possa accorgersene, non di rado egli correrà ai ripari, fingendo, ad esempio, che un personaggio abbia, imitato le gesta o i detti di un altro.

I due problemi critici più importanti che debbano preoccupare lo studioso, quando abbia notato una forte similarità tra diversi racconti tradizionali, apparentemente riferentisi a fatti distinti, saranno, evidentemente: del come si possa riconoscere una reduplicazione reale (casuale, o voluta) da uno sdoppiamento arbitrario e fittizio; e, ove sia dimostrata l'esistenza di uno sdoppiamento fittizio, del come si possa discernere la copia, ossia il fatto spurio, dal modello, ossia dal vero donde fu tratto.

Ma nel tentativo di distinguere quando si tratti di una reduplicazione erronea, e quando di una reale, la prudenza non sarà mai troppa; poichè, come dicemmo, la storia verace è piena di coincidenze, di ripetizioni, di parallelismi impressionanti. In genere, però, gli sdoppiamenti fittizi si rivelano abbastanza facilmente, non solo per la sostanziale identità dei nuclei dei due racconti; ma perchè si riesce ancora a individuare la causa occasionale dell'errore (contrasti di versioni, scambi cronologici e topografici, omonimie, ecc.). Due fatti simili, ma entrambi autentici, non presentano solo punti di contatto, ma anche sostanziali differenze, sia nei dati generali, sia in quelli particolari; ed ognuno dei due si inquadra bene nella cornice storica in cui la tradizione lo colloca; mentre è ovvio che un fatto trapiantato ad arbitrio fuori del suo ambiente reale, ci sta a disagio, non risultandone perspicue, nè le cause, nè le conseguenze.

Certo l'indagine diventa più difficile quando lo sdoppiamento non sia involontario, ma voluto per deliberata falsificazione; perchè il falsario suole deformare nel suo racconto quanto precede e segue l'elemento interpolato, appunto per crearlgi, ad arte, una connessione genetica logica, ma fittizia. E tuttavia là dove egli ricalca sequenze intere, o particolari importanti, riesce ancora sempre abbastanza facile di coglierlo in fallo, non solo perchè permane visibile l'identità dei nuclei della copia e del modello, ma perchè spesso un nonnulla (un anacronismo, un frainteso, una sconcordanza), ci mette sulla via della verità.

Ma allorchè ci siamo convinti di essere di fronte ad uno sdoppiamento fittizio, come si può distinguere la copia del modello? L'ipotesi, comunemente accolta che il fatto più recente sia, in genere, quello vero, e il più antico il falso, non è sufficiente; già perchè l'indagine storica ci forzerebbe, di continuo, ad ammetterne delle eccezioni. In verità, quando lo sdoppiamento sia involontario, e quindi non si proponga deliberatamente di arricchire la tradizione più scarna per le età antiche, l'inapplicabilità di quel criterio è palese: mentre esso non risulta sufficiente e sicuro neppure per gli sdoppiamenti volontari.

Criteri più sicuri di scelta paiono invece: l'esame del valore relativo delle fonti, che hanno trasmesso i due racconti simili; e l'accordo più o meno perfetto e convincente di questi singoli racconti coll'ambiente storico. Quando due avvenimenti, di aspetto troppo simile, sono riferiti: l'uno da fonti, sia pure più concise, ma vicine ai fatti stessi, nel tempo e nello spazio, e riconosciute come più imparziali e meno inquinate; e l'altro — taciuto dagli scrittori più antichi — sia ricordato, sia pure con ricchezza di dettagli, solo dalle fonti recenti o inquinate, un retto senso critico spingerà ovviamente a pensare che la verità sia nel primo caso. Ed un altro ovvio controllo ci aiuterà a decidere: poichè di ogni fatto storico genuino, di una qualche importanza, si riesce, normalmente, a rintracciare il concatenamento genetico, ossia le più evidenti cause efficienti e le conseguenze; mentre ciò non può accadere per un fatto che sia stato trapiantato, erroneamente e involontariamente, fuori del suo ambiente. Ed anche quando il trapianto sia stato volontario, per opera di un falsario, e costui si sia data la cura di mascherare la sua frode, il concatenamento degli avvenimenti risulterà ancora sempre o assurdo, o poco perspicuo, o contraddittorio, ed una critica avveduta porterà a notarvi incongruenze, anacronismi, discordanze appariscenti ed insanabili.

Luigi Pareti

BONIFACIO VIII
in una mostra romana

Quando, nella basilica di S. Giovanni in Laterano, rinnovata con insolita facondia dal Borromini, ci si trova di fronte a quel misero avanzo d'affresco mediovale che, trasportato alla fine del cinquecento dalla loggia «delle benedizioni» fu più volte ridipinto e malconcio, la fantasia non può fare a meno (specialmente in tempi d'Anno Santo) di riandare a quella che doveva essere la solenne composizione pittorica distesa sulla parete di fondo della ariosa loggia arnolfiana, al centro della quale era raffigurato Bonifacio VIII in atto di bandire il primo Giubileo, affacciato a quella stessa loggia, assistito dal Cardinale Francesco Caetani: tutt'attorno, come si ricava da una preziosa copia del Grimaldi in un codice della Ambrosiana di Milano, erano raccolti dignitari e prelati, in basso, una folla di fedeli tra i quali spiccava certo qualche ritratto: e chissà che non ci fossero rattratto: e chissà che non ci fossero raffigurati anche Dante e Giotto.

Il modesto e danneggiatissimo frammento, ora su un pilastro della veneranda Basilica, non è che una reliquia di tutto il Laterano Medioevale al quale appartengono anche molte delle tombe un tempo sontuose, il celebre chiostro, parte del mosaico e altro ancora, che tuttavia non riesce a darci neppure una pallida idea di quello che fosse l'aspetto della Basilica nel suo maggiore splendore. Ora, appunto, di fronte a questo frammento di pittura (un tempo creduta di Cimabue, poi di Giotto o di un seguace romano del grande fiorentino) si affollano i ricordi storici che si accentrano in quel fatidico «milletrecento» che per la prima volta vide Roma insolitamente affollata di pellegrini di ogni parte della Cristianità. Come non cedere alla tentazione di rievocare in qualche modo gli aspetti d'un tale fatto storico?

Ed ecco che l'Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale ha avuto l'idea di commemorare il solenne primo Giubileo attraverso una documentata e originale «Mostra del Pontificato di Bonifacio VIII» aperta in questi giorni in alcune sale del palazzetto Venezia e organizzata sotto la guida di Giuseppe Marchetti Longhi che alle qualità di studioso unisce quella di essere particolarmente legato alla figura di Bonifacio VIII per ragioni di storia e di cultura.

Il pericolo d'una simile iniziativa poteva essere quello di darci una fredda documentazione storico-didattica che avrebbe allontanato i più dall'interesse dei documenti esposti: ci si è serviti, invece, di calchi, di sculture, di fotografie di monumenti, raccogliendo ed esponendo in ottima luce i mirabili paramenti originali che furono patrimonio di Bonifacio VIII (in gran parte provenienti dal tesoro di Anagni) e ancora codici originali, oreficerie, disegni e riproduzioni di antiche epigrafi. Si attraversano così le sale dell'esposizione con quella curiosità attiva e concreta che nasce dalla successiva scoperta di tanti lati, anche dimenticati, di un grande periodo storico: e se dopo aver visitato la Mostra, si avrà il buon gusto e la costanza di compiere per proprio conto un pellegrinaggio per Roma, rivedendo chiese e torri, ritracciandone i vecchi quartieri, le memorie del tempo di Bonifacio VIII, si sarà acquistata una di quelle complete esperienze dalle quali non soltanto si arricchisce la cultura, ma la stessa vita attuale assume colore e significato.

•

Il Papa che nel complesso e tortuoso mondo circostante affermò con orgogliosa chiarezza la ragione storica di una improvvisa rinascita dell'idea imperiale di Roma e della Chiesa trionfa un po' dovunque.

Ed è peccato che manchi tra le varie immagini del Pontefice quella solennissima dell'ultimo riposo, pietrificata da Arnolfo di Cambio, sulla tomba che un tempo era murata nella cappella di S. Bonifacio in S. Pietro ed ora è nelle grotte Vaticane: il calco di quella scultura, ideata con architettonica chiarezza dal grande scultore-architetto, avrebbe conchiuso molto degnamente l'importante rassegna di testimonianze che l'arte e la storia hanno fornito a questa Mostra documentaria d'uno dei più significativi periodi della vita medioevale romana.

Un disegno ricostruttivo del monumento al Pontefice che prende spunto da ricordi e stampe anteriori allo smembramento della grandiosa opera, ci permette di riandare con la fantasia al coerente e armonioso assieme creato da Arnolfo in S. Pietro: incastonato alla parete, il sarcofago con la figura giacente, assumeva risalto architettonico dal moto delle pieghe, preziosamente scolpite dal grande artista sotto la grave figura del Papa: in alto, due angeli aprivano i tendaggi e mostravano (come nel sepolcro del cardinale De Braye in San Domenico d'Orvieto) il massiccio corpo del Pontefice, nella calma suprema della morte. Ma sopra il sarcofago, sulla parete, quel mosaico che riecheggiava l'altro del Cavallini, in S. Maria in Trastevere, dovette essere adattamento di poco posteriore: e più leggicamente immaginiamo la monumentale figura del Papa, a mezzo busto, tuttora esistente nelle grotte Vaticane, al posto di questo mosaico commemorativo: forse Bonifacio VIII, ancora in vita, dirigendo il lavoro del suo sepolcro, avrà voluto che all'immagine dell'eterno sonno si opponesse, in alto, quella della sua prepotente vitalità, contro la quale si andavano spuntando le popolaresche invettive di Fra' Jacopone da Todi e quelle stesse di Dante se, in un secondo momento, il grande poeta di fronte allo «schiaffo d'Anagni» (che causò la morte, dopo breve tempo, del Pontefice) ripensando al fatto inaudito, paragonava il Papa al Cristo deriso e misconosciuto.

•

Era, insomma, l'autorità di S. Pietro perennemente rivissuta nella persona del Pontefice a superare la persona umana nella sua singolarità, agli occhi dei credenti: e non possiamo immaginare un Bonifacio VIII appagato, per il suo sepolcro, d'un mosaico di dedicazione e d'una implacabile immagine di morte.

Ma a questo sepolcro, che sembra riassumere tutto il valore della figura, comunque eccezionale, di Bonifacio VIII nella storia, si collega secondo me, indirettamente (ma assai efficacemente) la statua bronzea di S. Pietro, anch'essa di Arnolfo.

Ieratica, immobile come un antico idolo, la scultura celeberrima fu assai probabilmente eseguita dall'artista per il rinnovato S. Pietro al tempo di quella esaltazione dei valori eterni del Papato, promossa appunto da Bonifacio VIII e il calco di questa statua che si riallaccia così strettamente al busto benedicente che immaginiamo fosse sulla tomba del Papa, avrebbe aggiunto un ideale suggello alla importante esposizione che, nel suo significato culturale, viene a segnare una nuova forma di «documentario» storico-artistico.

Ciò che in essa (e in mostre analoghe che si potrebbero promuovere) appare sopratutto utile alla diffusione della cultura storica è il contributo evidente delle immagini e delle opere d'arte che ravvisano e semplificano, rendendole figurativamente concrete, le idee e le testimonianze che rischiano, altrimenti di restare pure e semplici «nozioni» e cioè cosa morta nel tempo.

Valerio Mariani

Arnolfo da Cambio - Tomba di Bonifacio VIII - Grotte Vaticane (foto Anderson)

Salvatore Li Rosi – Crocefisso-legno (particolare)

LIBRI ITALIANI A PARIGI

Nei giorni dal 16 al 22 ottobre u. s., ha avuto luogo una visita in Francia dei bibliotecari italiani guidati dal Direttore Generale dott. Guido Arcamone. Ne era meta Parigi coi suoi monumenti storici, gli aspetti moderni, i dintorni regali (Versailles, Chantilly), ma ne era scopo precipuo la visita alla Mostra dei «Trésors des Bibliothèques d'Italie» organizzata alla Biblioteca Nazionale.

Pellegrinaggio più che visita, come Italiani e come bibliotecari, perchè si trattava di ritrovare in terra straniera i tesori nostri dai Francesi amorosamente ospitati, in un'armonia di collaborazione e d'intenti che non poteva non elevarsi a più nobili significati. Dappertutto cordialità, simpatia e gratitudine per la nazione che aveva reso possibile la bella iniziativa, la mostra, che si era inaugurata il 4 luglio, si stava chiudendo in quei giorni con un lusinghiero successo di pubblico e di studiosi.

Non era stata facile impresa scegliere tra i numerosi tesori delle nostre biblioteche quelli che per più aspetti si rivelassero i più notevoli e significativi, onde incertezze e imbarazzi nei criteri da seguire, modificazioni e ampliamenti del disegno originario, fatiche e responsabilità non indifferenti nella raccolta delle opere da varie parti d'Italia e nel loro invio in terra di Francia.

La Mostra, sistemata nella superba Galleria Mazzarino, appariva distinta in due sezioni: manoscritti e libri a stampa. Dell'organizzazione della prima era stata incaricata la dott.ssa Laura De Felice Olivieri Sangiacomo dell'Universitaria di Roma, della seconda la sig.ra Cristina Arcamone Barletta della Casanatense. A complemento e sussidio dell'esposizione un accurato e pregevole catalogo tradotto in francese da monsieur J. Monfrin della Biblioteca Nazionale.

Dire manoscritti è dire miniatura, tanto essenziale era reputata nel Medioevo quell'arte dell'illustrazione che oggi appare complementare; pertanto i quasi duecento mss. furono sistemati — nelle parole della loro organizzatrice — «non solo in ordine cronologico, ma anche secondo un criterio storico raggruppandoli per affinità artistiche di ambienti e di scuole».

Aprivano la serie i codici dell'Alto Medioevo (sec. IV - X) tra i quali l'inestimabile Omero del IV sec.; seguivano alcuni mss. in greco dal sec. IX al XIII, specialmente Evangelari, miniati alla maniera bizantina. Poi i codici dei sec. XI-XII distinti per regione (ricorderò soltanto i caratteristici rotuli liturgici della Casanatense).

Del sec. XIII era rappresentata specialmente la scuola di Bologna: notevole un *Digestum infortiatum* di Giustiniano, nelle cui miniature taluno ravvisa la mano di Oderisi da Gubbio.

Il sec. XIV offriva una ricca varietà di ambienti e di scuole, dal *Plinio* ambrosiano di scuola lombarda al *Virgilio* appartenuto al Petrarca e miniato da Simone Martini, di scuola senese, ai due *De Balneis* di Pietro da Eboli, di scuola napoletana.

Del sec. XV facevano bella mostra la scuola di Ferrara (ricorderò il *Gellio* dell'Ambrosiana) e la scuola fiorentina, cui va ascritto il superbo *Antifonario* laurenziano campeggiante sul fondo della Galleria Mazzarino. Aggiungevano decoro e dignità alla sezione artistici disegni italiani del Quattro e Cinquecento.

La sezione dei libri a stampa si presentava ugualmente interessante per la rarità delle opere presentate e la sapiente disposizione. Dopo le edizioni superstiti di Subiaco, veri archetipi della nostra arte editoriale, ecco altri incunaboli di alto valore storico in ordine cronologico, dalle *Epistulae ad familiares* di Cicerone al celeberrimo *Poliphilus* veneziano.

Un terzo gruppo annoverava le edizioni quattrocentine della *Divina Commedia*, un quarto era dedicato alla letteratura italiana, dalla prima edizione datata del *Decamerone* a un raro esemplare delle *Rime* del Petrarca. Il gruppo successivo raccoglieva operette popolari e di argomento vario e curioso, cui già si era lasciato posto nel reparto precedente, come le *Mirabilia urbis Romae*, accanto ad incunaboli di contenuto geografico. Chiudeva la serie una scelta di rare edizioni cinquecentine.

A complemento di questa sezione, una rassegna delle legature italiane dal sec. XI al XVI.

Per la cronaca, aggiungiamo che i bibliotecari, com'era ovvio, non si sono limitati alla visita dei nostri tesori, ma hanno voluto rendersi conto, *de visu*, dell'organizzazione e del funzionamento della grande biblioteca. Due cose, soprattutto, li hanno colpiti: la specializzazione del lavoro e l'abbondanza del personale. Si è vista così una sezione dei manoscritti con proprio personale competente; propria sala di studio e di consultazione, propri cataloghi e magazzini (questi ultimi, modernamente attrezzati). Lo stesso dicasi per il reparto delle stampe e per i cataloghi, ricchissimi e minuziosissimi.

Ammaestramento vivo delle cose viste che costituirà, ne siamo certi, uno dei maggiori vantaggi dell'indimenticabile gita, durante la quale la comitiva dei bibliotecari italiani godette in terra di Francia della più signorile e cordiale ospitalità.

Silvano Gerevini

CRONACHE MUSICALI

Come tutti gli interpreti in genere, anche i direttori d'orchestra, oltre che distinguersi per le particolarità tecniche del metodo impiegato nello studio di un'opera musicale e nell'esecuzione di essa, si differenziano ancora nei riflessi della loro struttura psichica e culturale.

Vi sono infatti esecutori che in conseguenza di una particolare educazione artistica continuano ad affidarsi a illudenti criteri del più deteriore romanticismo, nel senso, cioè, che lo studio necessario allo approfondimento del testo viene da essi volutamente fatto quasi senza alcuna disciplina, seppure questa non venga addirittura tenuta in malcelato dispregio.

Ove si eccettui un esercizio prettamente mnemonico, ritengono questi di poter tralasciare ogni altro genere di applicazione perchè convinti di essere artisti in virtù di un gratuito privilegio della natura che li rende depositari ed arbitri dei valori e dei modi dell'arte.

Oltre che poco idonee allo studio e, contrariamente ad ogni pretesa, poco amanti dell'arte, sono persone queste che s'affidano sempre e completamente al cosidetto estro o ispirazione i quali, per mettersi felicemente in moto hanno bisogno di eccezionali circostanze e di particolari condizioni di spirito, cioè di quella fuggevole e fin troppo nota giornata di grazia.

Non fa meraviglia quindi che persone di siffatto abito mentale, molte delle quali godono di un usurpato ed ingiustificato prestigio, diano vita ad esecuzioni che quando non eccellono per il carattere di arbitrarietà rimangono in un generico livello di mediocrità.

Anche se in minor numero, vi sono tuttavia altri interpreti che si distaccano da questi per misura di sensibilità e, soprattutto, per formazione culturale. Si tratta di elementi che mantengono in primo luogo un religioso rispetto del testo poetico e che, con assiduità, costanza ed umiltà di studio davvero esemplari, tendono ad una sempre più vasta conoscenza dell'autore che intendono interpretare. La loro indagine è amorevole e profonda; la loro preparazione ha un carattere quasi scientifico, e il modello di esecuzione che nasce da uno studio tanto rigoroso non è mai vago e, tanto meno, estemporaneo ed occasionale.

E' fra essi che troviamo quegli esecutori di raro deludenti: sono essi che compongono la schiera dei veramente eletti, degli autentici amanti dell'arte, dei dotati di straordinaria maturità artistica, di chiarezza interiore ed espressiva, di ordine, di misura e di equilibrio spirituale. E' per essi che possiamo sentire la vitalità delle nostre capacità emotive.

A queste cose, alla possibilità di vedere riformati, come da tempo andiamo auspicando, i programmi ed i sistemi di insegnamento dei nostri istituti musicali, pensavamo dopo aver constatato i risultati raggiunti con queste ultime esecuzioni romane da Wilhelm Furtwaengler che, a buon diritto è considerato fra i maggiori direttori d'orchestra contemporanei.

Non è cosa facile giudicare e far comprendere un avvenimento artistico tanto atteso e di così eccezionale importanza, soprattutto perchè il profondissimo e vasto sentire di questo artista trascina a suo piacimento anche i più smaliziati facendo perdere loro quel distacco necessario alla formulazione di un qualsiasi giudizio critico.

Affermare che l'arte di questo mirabile interprete è fatta di vocazione, di talento, di intuizione, di studio, di intelletto, di lirismo e di contenutezza, non si direbbe certo abbastanza per illustrarne la sua singolarità: e neppure si otterrebbe tale scopo se si tentasse di racchiudere in poche righe l'estrema classicità delle sue esecuzioni.

La tecnica s'è tanto affinata che non appare più tale, bensì un carattere sortito da natura e guidato da un senso di fatalità.

Bisogna dire che ogni misura e scopo dell'arte interpretativa sono stati soddisfatti anche sotto il profilo della continuità delle prestazioni che, senza dubbio, costituisce il miglior banco di prova per giudicare della grandezza artistica di un interprete.

Fra i cento e cento modi di vita che si son dati alla musica di Beethoven, questa testimonianza del tutto nuova del suo genio è quella che più gli conviene. Ci è sembrato quasi che una sublime intuizione abbia dato una chiarificazione definitiva dell'«Eroica», nulla lasciando di nascosto.

Se si toglie l'interpretazione del Furtwaengler, la «Sinfonia in do» di Strawinsky, ben poco di nuovo ci ha detto del suo autore. Costruita in tre brevi tempi, vi domina ancora la ben nota e assoluta sicurezza del compositore nel maneggiare i diversi temi con le più varie formule ritmiche, armoniche e timbriche. E' una musica, questa, che, oscillando tra il serio ed il faceto, dà quasi l'impressione di una arguta parodia. Dei tre tempi l'ultimo sembra essere il più ricco di pregi formali, ma è anche il più frammentario da un punto di vista costruttivo.

Il pubblico ha accolto quest'ultimo lavoro con applausi cordiali, ma ha riservato all'interprete le più entusiastiche acclamazioni.

Dante Ullu

IL METASTASIO
sulle scene portoghesi

In un precedente articolo sul teatro italiano in Portogallo (v. *Idea* n. 29) si ebbe occasione di precisare che l'adattamento dell'opera del Metastasio e del Goldoni « al gusto portoghese », secondo la formula locale, costituisce un capitolo di eccezionale interesse nella storia del nostro teatro all'estero, e degno di essere ben più noto fra noi di quanto lo sia finora. Accenneremo qui a questo tema, limitandoci per oggi a Metastasio, e solo a quanto riguarda la sua opera sulle scene portoghesi, omettendo cioè tanti altri aspetti che riguardano la fortuna di lui nel mondo culturale di lingua portoghese (traduzioni poetiche e non teatrali, musiche sulle sue opere, critica su di lui, relazioni sue personali con portoghesi, traduzioni in Brasile, ecc.).

Dal 1741, anno della prima apparizione di opere del Metastasio in Portogallo, l'*Adriana em Siria* e il *Filinto perseguido* (è il *Sirio in Seleucia*), nella traduzione di A. A. de Lima, per tutto quel secolo e anche per l'Ottocento — sia pure in proporzioni minori — la popolarità di quel nostro autore assunse l'aspetto di una vera invasione, impressionante anche se pacifica... Autori di teatro e librettisti portoghesi, fra i più cari al pubblico delle scene di quel Paese, si precipitarono sugli originali metastasiani; compositori fra i più celebri concorsero coi nostri per musicarli; i più importanti teatri, di Lisbona, di Porto e delle città minori si contesero i diritti di rappresentare il Metastasio.

●

Due nomi di traduttori-adattatori-trasformatori del suo teatro si distinsero fra i molti: il letterato-tipografo Fernando Lucas Alvim, più noto con lo pseudonimo di Ameno, e il « ensaiador » di uno dei più importanti teatri di Lisbona, quello del « Quartiere Alto », Nicolau Luis, autore di molte delle più note commedie care al Settecento portoghese, le commedie « de cordel » (della cordicella », intendi: della cordicella a cui si esponevano appese, per la vendita). Si tratta di due uomini che ebbero come pochi, in un secolo felice per il teatro come fu il Settecento, l'intuizione del gusto del pubblico frequentatore delle scene, sia dal punto di vista drammatico e psicologico, che da quello sociale e commerciale della rappresentazione. A questa stregua, e alla stregua dell'evidente finalità che il grande uomo di stato del Settecento portoghese, il Marchese di Pombal, assegnava al teatro — intervenendo più o meno larvatamente anche nelle cose dell'arte — di « distrarre » il pubblico, appare la trasformazione che il Metastasio ebbe da parte di quei due letterati.

Fra i due tomi che costituiscono il *Teatro dramático, ou Colecção das Operas que compôs na lingua italiana o abade Pedro Metastasio, traduzidas em português por Fernando Lucas Alvim* (Lisboa, 1755) e che comprendono nove drammi (l'Ameno avrebbe voluto tradurre tutto il Metastasio), esiste una interessante differenza: i sei del primo sono tradotti, nel complesso, letteralmente, nello spirito se non nella lettera; i tre del secondo obbediscono invece a un'evidente finalità di ampliamento sia del testo che, ed è ciò che importa di più, dell'argomento. E però interessante notare subito che un intervento diretto del traduttore c'è anche nei drammi del primo tomo quando qualche espressione dell'originale italiano possa comunque dar luogo a sospetti dal punto di vista religioso o morale: in una « protesta » che precede, per esempio, la traduzione di *Zenobia in Armenia*, il traduttore sottolinea che le parole Dio, Fato, ecc. sono « espressioni poetiche », e si fa premura di affermare che è un « vero cattolico ». L'ampliamento più interessante operato dall'Ameno è quello del *Temistocle*, che esce così mutato dalle sue manipolazioni, da potersi considerare senz'altro come un'opera drammatica portoghese influenzata da una italiana. La trasformazione avviene grazie a un processo curioso e originale, l'introduzione nell'originale metastasiano di una vicenda d'amore fra due servi, che viene ad accompagnare, quasi come un accompagnamento musicale in sordina la vicenda d'amore dei protagonisti: la ragazza, Alcaparra, volendo ottenere che il compagno di lavoro Perrexil la chieda in sposa, lo ingelosisce insinuandogli di essere corteggiata nientemeno che dal re (e il credulone, naturalmente, abbocca); per l'astuzia della sua condotta, e per la realizzazione teatrale che le dà l'autore, Alcaparra è una delle figure più vive e spassose che il teatro portoghese ha introdotto nelle opere del Metastasio (un esempio del brio della presentazione dei due tipi, e dell'evidente compiacimento del pubblico: quel poveraccio di Perrexil, che ha la sventura di udire un monologo della ragazza non molto lusinghiero a suo rispetto — « è un tipo che non mi stuzzica l'appetito, perchè è troppo acido nel carattere; ma me lo debbo purtuttavia tenere in serbo, perchè mi vale da antipasto e da sfogo... » — non riesce neppure a protestare, perchè la ragazza lo taccia di vanitoso, se egli giudica di esistere lui solo nel mondo: quelle parole, gli dice, lei le ha dette per il re...; e poichè egli continua ad essere diffidente, ella si toglie la maschera: — « sono donna, seguirò pertanto la mia natura, cioè essere falsa; nessuna offesa mi fai a chiamarmi falsa; e tu tienti la tua diffidenza » —, e così lo lascia nello stato d'animo di chi ha visto fallire le buone e le cattive maniere, e se ne va via anzi con parole di beffa in motivo musicale sulle labbra).

Ma queste trasformazioni in Francisco Lucas Alvim furono rare, e non è escluso che siano dovute all'influenza di Nicolau Luis: ben altro gioco teatrale infatti, indiavolato, trasse dal Metastasio quest'ultimo. E' evidentemente di sua iniziativa l'inserzione, già constatata in uno dei rifacimenti dell'Ameno, di una storia amorosa minore, allo scopo di « alleggerire » spiritualmente il dramma metastasiano e di adattarlo ai desideri del pubblico e anche — non è il caso qui di indugiarci a indagare quanto e come — all'evidente politica pombalina del « panem et circenses » al pubblico. Che ci sia anche questo, nell'attività di rifacitore di Nicolau Luis, è documentato dalla preoccupazione di natura etica che ispira e regge anche le più esilaranti o audaci sue trasformazioni degli originali italiani: ogni occasione è buona, da parte sia dei personaggi metastasiani che di quelli da lui introdotti, per sottolineare il tono morale a cui deve obbedire la vita. Lo si nota già nel frequente adattamento del titolo e del finale dell'opera: l'originale metastasiano di *Artaserse*, per esempio, non precisa nulla nel titolo e termina con un intervento generico del coro: il rifacimento di Nicolau Luis ha invece per titolo *O mais heróico segredo ou Artaxerses* e termina con questa conclusione moraleggiante: « E con questo esito felice finisce il fausto caso in cui il più eroico orgoglio lascia al mondo un raro esempio che fra le più difficili vicende importa sempre, nella vita, serbare il più eroico segreto ».

L'azione dei servi, introdotta da Nicolau Luis, comporta tre personaggi: un vecchio, un giovane e una giovane, il primo in attitudine ostile nei riguardi del secondo, o perchè pure innamorato della ragazza e quindi concorrente dell'altro (naturalmente perde sempre la partita), o perchè padre di lei, presentato, in questo caso, o come sospettoso che si attenti all'onore della figlia, o come desideroso di sposarla ad altro uomo che non sia il giovane innamorato di lei (naturalmente, anche come padre della ragazza, il vecchio ha sempre partita persa). E Nicolau Luis dovette essere così sodisfatto dell'inserimento di tale azione, che l'importanza di essa, nei confronti di quella originale del Metastasio, va aumentando, da un rifacimento all'altro, fino a far diventare la nuova azione senz'altro pari in importanza all'antica. Documenta tale processo l'esame, fra i migliori dei rifacimenti in cui il vecchio è rivale del giovane, di quelli dell'*Artaserse* e della *Semiramide riconosciuta*. Nel rifacimento del primo (1758) l'azione dei tre domestici procede per conto proprio pur risolvendosi naturalmente allo stesso tempo di quello dei protagonisti; in quella del secondo (1775), le due azioni finiscono per fondersi e confondersi, perchè la serva Denguice, che è al centro dell'azione introdotta ex-novo, diviene la confidente delle pene d'amore della propria signora, la figura metastasiana di Tamira, cosicchè la conclusione felice è contemporanea per le due donne, non solo per un proposito teatrale dell'autore, ma anche per una intima esigenza dello svolgimento del lavoro.

Il migliore dei rifacimenti (1789) dove il vecchio è presentato come il padre della serva, quello di *Alessandro nelle Indie*, è condotto con una così suggestiva mobilità psicologica e drammatica, in una serie ininterrotta e rapidissima di situazioni, in un gioco continuo di battute molto brevi o, se lunghe, disinvolte e abilissime, in un'atmosfera di un tale buon umore, che si finisce per dimenticare il punto di partenza dell'originale metastasiano: una rappresentazione, allo stesso tempo e sullo stesso palco, dell'originale e del rifacimento, se la si potesse dare, sarebbe un'iniziativa teatrale di vivo interesse.

Nella storia del teatro portoghese l'adattamento che vi si fece del Metastasio può valere come uno dei documenti più validi e più interessanti di quella capacità di felice « portoghesizzamento » di cose straniere che è additata, da portoghesi autentici interpreti dell'anima nazionale, da Oliveira Martins a Oliveira Salazar, come una delle doti più naturali del temperamento del loro popolo.

Giuseppe Carlo Rossi

● Le memorie di Luigi Albertini, rimaste finora inedite, vengono ora pubblicate dall'editore Zanichelli. Di esse è uscito il primo volume: « Venti anni di vita politica - L'esperienza democratica italiana ».

L'opera, nel suo complesso, abbraccia un periodo fondamentale della storia del nostro Paese (1898-1918), il quale comincia con gli anni che seguirono Adua, registrarono i moti del '98 ed il regicidio, e termina con la vittoria del 1918.

● Nella « Biblioteca Tecnica » dell'editore Hoepli sono apparse recentemente le seguenti novità: « Trattato completo delle colture tropicali » di I. Baldrati; « Tecnologia della maglieria e della calzetteria » di M. Gili (volume primo); « Ingranaggi cilindrici » di F. Modugno; « Apparecchi e Strumenti per le termometria, pirometria, termoregolazione automatica nella tecnica e nell'industria » di G. C. Romagnoli.

● L'editore londinese Beardman pubblicherà in novembre una biografia del principe Pietro Kropotkin dal titolo « The Anarchist Prince » di George Woodcock e Ivan Avakumovic.

● Una novella di Maupassant ha ispirato un cortometraggio per la televisione: si tratta de « La collana di diamanti ».

● Nella collezione « L'ulivo » della Casa Editrice Salani sono uscite le seguenti novità: « L'imitazione di Cristo » nella traduzione e note di Antonio Masini; « La Sacra Bibbia: Genesi - Esodo » con introduzione e note di G. Ricciotti; « La bottega del Caffè » di Carlo Goldoni: « Il giardino di Allah » di Hichens; « Le avventure di Pinocchio » di Carlo Collodi e « Tartarino di Tarascona » di Alphonse Daudet.

Sam Wanamaker in una suggestiva inquadratura di « Cristo fra i muratori »

Il messaggio di Einstein

Al lettore attento, ricercatore sensibile dei motivi che possono comunque giovare a definire la carenza spirituale e morale della società contemporanea, non sarà certamente sfuggito il messaggio che il grandissimo fisico Alberto Einstein ha inviato al nostro F. S. Nitti in occasione della XLIII riunione della Società Italiana per il progresso delle scienze.

Io l'ho letto e meditato, quel messaggio, dal quale si desume un'argomentazione preoccupante, ma vera, ma fondata, ma reale, della posizione dello scienziato rispetto all'ordine politico.

La tesi einsteiniana si può riassumere così.

Noi viviamo in un periodo di grande incertezza interna ed esteriore. Per potersi dare degli scopi ben determinati occorre, innanzi tutto, risolvere una questione: dobbiamo scegliere come fine supremo delle nostre aspirazioni la conoscenza della verità o, in termini più modesti, la comprensione logica e costruttiva del mondo accessibile alla esperienza? ovvero, al contrario, questa aspirazione alla conoscenza razionale può essere subordinata ad altri scopi, quali che essi siano e, per esempio, a scopi pratici?

Einstein risponde subito che questo dilemma non può essere risolto dal solo pensiero, e quindi la decisione, a seconda della convinzione che l'avrà determinata, avrà un'influenza fondamentale nell'apprezzamento che faremo dei valori.

Naturalmente, per lo scienziato l'aspirazione alla conoscenza rappresenta un valore assoluto, che tende a dominare la molteplicità dell'esperienze e a semplificare e limitare le ipotesi basilari. Queste finalità non sono compatibili senza un atto di fede.

Si determina così l'orientamento religioso dell'uomo di scienza verso la verità, che influenza tutta la di lui personalità, giacchè per il ricercatore non esiste alcuna autorità, al di fuori della sua esperienza e del suo pensiero, che possa costituire una verità. Ne consegue il paradosso « che un uomo che dedica la sue migliori forze a realizzazioni oggettive, dal punto di vista sociale diventa di un estremo individualismo che, per lo meno in principio, non si fonda che sul proprio giudizio ».

Sarebbe a dire, come d'altronde si potrebbe dimostrare in fatti, che lo sforzo scientifico genera l'individualismo.

Tuttavia l'uomo di scienza deve prender posto nella società attuale, che egli è riuscito a perfezionare con le sue ricerche facendo quasi sparire il lavoro muscolare degli uomini. Ma il frutto delle sue ricerche è caduto in mano ad un'« anima cieca », che rappresenta il potere politico e costituisce un'oscura minaccia per l'umanità.

Sono le minoranze che si sono impossessate dell'applicazione dei risultati scientifici: una sparuta minoranza ha in mano la potenza economica e politica, dal cui gioco dipende la sorte della massa degli individui. A questo gioco di minoranze si trova sottoposto anche l'uomo di scienza, con una conseguente minaccia per il suo essere, in quanto « l'elaborazione raffinata dei mezzi di influenza intellettuale e morale incatena anche lo sviluppo ulteriore della indipendenza della personalità ».

E' per questo che Einstein vede delinearsi per l'uomo di scienza « un destino veramente tragico »: « spinto dalle proprie aspirazioni verso la chiarezza e verso l'indipendenza interiore, l'uomo di scienza ha creato egli stesso col suo sforzo quasi sovrumano le armi del suo asservimento esteriore e dell'annientamento della sua intima personalità ». « Egli deve piegarsi al silenzio impostogli dai detentori del potere politico ».

E tutto questo, com'egli vede con chiarezza, dipende dal fatto che la situazione storica attuale lascia ai singoli Stati la facoltà di disporre del potere economico e politico, mentre la salvezza appare nella possibilità di un potere sovrano che, al di sopra degli stati nazionali, elimini l'uso della forza bruta.

Ma l'uomo di scienza, messo in schiavitù dallo Stato nazionale, non potrebbe riprendere la sua funzione di illuminare la vita degli altri uomini?

La risposta che Einstein lascia intravedere è che l'uomo di scienza ha dimenticato, in un orientamento troppo specializzato, la propria dignità e la propria responsabilità; quindi, se l'uomo di scienza avrà il coraggio di valutare la sua posizione e il suo compito e agire in conseguenza il mondo potrebbe ancora trovare una soluzione soddisfacente all'attuale minacciosa situazione.

Le conclusioni che si potrebbero trarre da una tesi così pessimistica e, al tempo stesso, così illuminante sono certamente molteplici. Quanta realtà o quanta illazione teorica v'è nell'asserita corrispondenza tra la ricerca scientifica e l'individualismo dello scenziato? Argomentazioni ovvie potrebbero indicarvi, invece, come la ricerca scientifica possa essere ispirata tanto dall'ansia della verità, tanto dalla volontà di innalzare il tono della società umana, di cui lo scenziato è parte. Ma lascio stare queste argomentazioni, sempre così fastidiose e insidiose e arbitrarie. Certo è che il caso del professore Pontecorvo non giova a rafforzare la tesi einsteiniana.

Il problema vero, che non è sfuggito all'acume di Einstein, è quello dell'umanità della scienza; giacchè il ricercatore che isterilisce o esaurisce tutti i suoi motivi nell'ardore della ricerca e, dopo, non ha la capacità di riconquistare i suoi valori etici, cioè umani, quegli è veramente un essere perduto alle idealità della storia, che sono il vero motore del mondo. E se quindi si trova asservito e prigioniero degli stessi risultati della sua ricerca, è perchè, anche se buon ricercatore, egli ha frodato la sua anima di quei valori umanistici, che dominano i valori della scienza. La libertà quindi dello scenziato è una conquista che egli deve fare su se stesso, prima che sulla materia che tratta. Che se poi una diversa organizzazione del mondo potrà offrirci anche il modo di eliminare il contrasto fra le nazioni e gli stati (oh, quel santo giorno!) o togliere il potere politico dalle mani delle minoranze e farne una funzione dell'ordinamento democratico della società, non per questo lo scienziato potrà recuperare la sua intima personalità, ch'è soltanto in funzione della sua intima capacità di liberazione.

E' problema, dunque, di umanesimo, e, come tale, da proporre alla meditazione degli uomini di scuola. Se poi allarghiamo il nostro discorso dagli scienziati ai tecnici, ai lavoratori specializzati e via, allora il problema accennato diventa di tutti gli uomini: il problema fondamentale, cioè, della società odierna, dove l'umanità dei valori dello spirito, per esser valida ed operante, deve continuamente affermarsi attraverso la tendenza sterilizzatrice dei processi astratti, meccanici e automatici che son propri della tecnica e del macchinismo (e si tenga conto che anche questi sono mezzi di liberazione e non di asservimento dell'uomo!).

Ernesto Lama

ATTIVITÀ
della Dante

I principali Comitati elvetici, in collaborazione col Centro di studi italiani in Svizzera, hanno organizzato un corso sul Trecento italiano. Il ciclo delle conferenze è stato inaugurato nelle città di Zurigo, Basilea, Ginevra e Bienne dal prof. Bernardino Barbadoro con una conferenza introduttiva sul Trecento. A Zurigo, la seconda conferenza in programma è stata svolta dal prof. Gino Luzzato, che ha parlato su « La vita economica italiana nel Trecento ».

Frequentati da 107 allievi hanno avuto inizio a Berna i corsi di lingua italiana istituiti dal Comitato locale.

Presso lo stesso Comitato il prof. Francesco Chiesa ha tenuto una conferenza su « La lirica di Dante ».

Su invito della « Dante » di Johannesburg, il dott. Enrico Sonnabend, presidente della Società Sud-Africana per le relazioni culturali con l'Italia, ha parlato in quella città su « Il Rinascimento in relazione all'Età Moderna ».

L'esploratore italiano Attilio Gaudio ha tenuto ad Helsinki una conferenza su « Il passato e l'avvenire del continente africano ». Nel corso di un'altra manifestazione artistica e culturale, il dott. Giuseppe Galassi ha parlato su « Il geometrico nell'arte faraonica ». Successivamente un gruppo di artisti lirici eseguiva un programma di musiche scelte dall'« Aida » di Verdi.

A San José di Costa Rica il dott. Domenico Vitola ha svolto un ciclo di *lecturae Dantis* che hanno richiamato l'attenzione di un numeroso pubblico. Nella stessa città, il dott. Julio Cesar Ovares ha tenuto una conferenza su « L'Italia di oggi vista da un turista ».

Nei locali del Comitato fiorentino è stata aperta al pubblico una mostra fotografica comprendente, tra l'altre, una serie di fotografie surrealiste, create con speciali sovrapposizioni da Francis C. Fuerst.

Nel corso di una manifestazione culturale il prof. Cozzani ha parlato a Frosinone su « La vera grandezza di Raffaello ».

La « Dante » modenese ha organizzato un corso di letture dantesche che hanno richiamato un folto pubblico di studiosi. Sono state tenute, complessivamente, 12 *lecturae Dantis*.

Il prof. Ettore Cozzani ha inaugurato a Mortara un ciclo di *lecturae Dantis* con una conferenza su « Farinata degli Uberti ».

Oltre 40 soci del Comitato di Thiene hanno partecipato ad una gita culturale ai colli Euganei, visitando la celebre Abbazia di Praglia ed altri monumenti storici della cittadina di Este.

Il prof. Fortunato Capuzzello ha tenuto a Galatina una applaudita conferenza su « L'assunzione di Maria Vergine nella Divina Commedia ».

Il ciclo delle conferenze sull'arte e la cultura italiana, organizzato dalla « Dante » di Nardò si è chiuso con la celebrazione dell'anniversario della morte di A. Muratori con una conferenza commemorativa tenuta dall'avv. Romeo Franchini.

RIAPERTURA DEI SATIRI

I Romani hanno fretta anche nel divertirsi: giungono all'ultimo momento, scappano prima di aver battuto condecentemente le mani, conquistano risoluti un posto in tram o in autobus; allo spettacolo non pensano già più: si son divertiti? annoiati? Non lo sanno, non hanno tempo di domandarselo: città di funzionari e di impiegati, Roma è desta prima dell'alba; lo spettro del capufficio turberebbe la veglia: «Così Lei perde il suo tempo! Ecco perchè non rende... ». Andare al teatro può essere una necessità di scarico; riflettere sul teatro è un lusso: figurarsi il resto. Nel resto sarebbe da includere la dolce passeggiata ottobrina: uscir di casa per tempo, infilarsi nei vicoli che dànno accesso alla città rinascimentale, perdersi in essa, gustare gli appiombi, i riquadri, i timpani, gli scorsi massicci: uno spiazzo, un largo, un fiato appena di cassa toracica ritratta, e vi s'adatta solenne un Borromini concavo, un Bernini convesso, un Ignoto che giuoca di strombature e sguinci, questo e quelli testimoniando la ponderatezza arcana con cui il barocco inserisce l'infinito matematico nella perfetta e conchiusa squadratura cinquecentesca. E' piccolo? è grande? E' scenario, è teatro: dipende da te popolarlo di folle o d'eroi; ma ci vuol tempo, pur camminando senza perderne affatto; tempo e vacanza spirituale, perchè il resto c'è tutto: muffe di storia e poesia apprese alle grondaie e agli anditi, tanfi gravi e sentori squillanti, Agrippa in maniche di camicia, che smantella col piccone le orecchie d'asino del Bernini, gettandole in pasto ai gatti; e nella gelida rotonda passeggiano a braccetto re e dipintori, nei vicoli ancor tepidi coppie che non hanno più niente da dirsi.

Ma il Rinascimento non piace più, perchè vuol tempo e pazienza; impegna, stanca, tutto così digerito e meditato. Fuor d'esso, ti basta un'occhiata a decidere: svolto a destra, a sinistra, vo dritto. In esso, è tutto uno svicolare a ritroso, tra rimpianti e nostalgie: avanzi e senti di sperderti nel passato, lo riconosci, qualunque cultura tu abbia, e ti fermi a salutarlo, perdi tempo. C'è chi non va oltre i fumetti di Beatrice Cenci, chi s'inerpica sulla sella di papa Giulio, chi saluta la locanda che conserva tra i bagagli dimenticati le illusioni di messer Ludovico, chi si alliscia il fondo dei pantaloni e il resto informicolito per lunga compressione di banchi scolastici: questo scomodo e asfittico Rinascimento così chiuso nelle sue proporzioni, che nessuno ha potuto dilatarlo e sventrarlo! Con i ruderi hai preso confidenza; ne liberi cento, mille: son Fòri, ti sembra di conoscerli abbastanza: la finzione collettiva assorbe l'anonimato dei componenti: con quattro Fòri e un Colosseo ti senti romano antico; saresti di casa con Petronio e Trimalcione, Orazio e Nasidieno, ti invitassero a pranzo. Invece, in quest'ansa tiberina limitata dalla via del Mare, piazza Venezia, il Corso, c'è qualcosa di straniero che ripugna al romano, un che di fiorentino, bello oh quanto bello, ma incapsulato come corpo estraneo.

Fretta, sconcordanza atavica: ho detto le ragioni che sembrano straniare i Romani da tutto ciò che avviene in questo ghetto meraviglioso, ove la stessa cornice è sufficiente richiamo perchè si accorra a collocarvi fantasie greco-fiorentine, chi ne abbia il gusto e il piacere. E pensavo che l'abitudine del teatro comporti lusinghe siffatte; pensavo che presto il Valle ospiterà una Stabile ambiziosa; che i «Satiri» hanno bisogno d'aiuto, ma forse sarei stato più utile dicendo con semplicità: fronte a S. Andrea della Valle, inoltratevi lungo la fiancata destra; bella la facciata della chiesa, belle la cupola e l'abside; accogliente, cento passi più avanti e sulla destra, il largo lunato di Grotta Pinta: al centro di esso, i *Satiri*.

Un coraggioso complesso sociale capitanato da Laura Carli si propone di resistervi per tutto l'anno comico. L'inizio è stato degno del proposito, ma è necessario che di ciò si accorgano anche i duecento spettatori che assicurerebbero giorno dopo giorno la vita dell'impresa

Prima d'ogni altra cosa, voglio dire quanto mi abbiano colpito la serietà e l'impegno degli attori: nelle due commedie già rappresentate, essi hanno già dato prova di mirabile affiatamento, che credo nasca da una concordia di mestiere e di intendimenti, senza di cui non è possibile far teatro stabile nè piccolo nè grande. Inoltre, se ne avessi l'autorità, vorrei potermi opporre all'opinione, che la concorrenza di troppi teatri e teatrini disperda il pubblico pagante, a svantaggio di chi vorrebbe restar solo. Penso il contrario, e giudico onesto e necessario che, chi può, avvalori ogni consimile tentativo, perchè il pubblico chiama pubblico e la curiosità semina altra curiosità, purchè sia soddisfatta e appagata. Nascono discussioni e confronti su repertori e su attori, simpatie e antipatie, attrazioni e avversioni, donde hanno origine sia la vita economica del teatro, sia la propulsione a far meglio: senza dire che i piccoli complessi spronano spesso e fustigano i grandi.

In apertura, è stata presentata la novità assoluta di Anna Bonacci (vincitrice, con altra commedia, del Premio Panna): *Il giudizio universale*.

In una piccola città della provincia di Munster, nel 1880, l'esemplare famiglia Schmuller, vanto e faro della moralità cittadina, sta per terminare il grande affresco della cattedrale, un Giudizio Universale, ove mancano ormai soltanto i terribili occhi del Signore. Parlo di un'intera famiglia, non solo perchè il padre e due figli (Ulrich, Mathias e Daniele), tutti pittori e discendenti di altri affrescatori del Duomo, lavorano a quell'opera, ma perchè anche le donne di casa partecipano ad essa, fatalmente immerse nei riflessi di così profonda ricerca e meditazione.

Invero Daniele, raggiunto dalla ventata rivoluzionaria dell'impressionismo francese, vede sulla grande parete piuttosto ballerine di Degas che non angelici cori; e si spera che l'autrice osi affrontare il tema del conflitto fra la tradizione tipicamente tedesca di una consorteria pittorica rinsaldata da vincoli familiari, e le aspirazioni di un giovane singolarmente incline all'apostasia, quando la commedia si sfalda in un farsesco psicologico improvviso e violento, che sarebbe forse accettabile in grazia di una trovata fresca e saporosa: che non c'è. Ulrich, il padre, dato l'ultimo tocco di pennello agli occhi di Dio, non regge a quello sguardo e s'ammala: non sarà presente nemmeno all'inaugurazione dell'affresco. Durante la quale, Padre Geissler, sant'uomo e sacerdote, suggestionato da quegli stessi occhi, ha la terribile rivelazione che, nella notte stessa, si avvererà il Giudizio Universale. Narra la visione avuta intorno al desco ove gli Schmuller dovrebbero festeggiare il gran giorno, e se ne va sconvolto, lasciando non meno sconvolti tutti gli altri. Padre Geissler è un Santo, gli Schmuller credono nel loro affresco: la fine è certa; può dubitarne soltanto chi, come Daniele, non crede più in quel mondo e in quella pittura. Ciance, quelle di lui: e, nell'incubo dilagante, si svolge una confessione collettiva, durante la quale il lustro della famiglia si manifesta del peggiore orpello: inutile scendere ai particolari. Albeggia; certamente è l'alba dell'ultimo giorno: un suono di tromba echeggia all'esterno, s'amplia nelle fantasie e nelle coscienze dei credenti: è lui! l'angelo, l'angelo! E', invece, lo spazzaturaio, e reca la notizia prevista da Daniele: Padre Geissler è impazzito. Come convivere ormai, dopo le singole confessioni che hanno profondamente offeso e reciprocamente ferito tutti? Il vino, uno strano esotico vino a cui Daniele, consapevole di mentire, attribuisce le virtù stupefacenti di uno haschisch. La fantasia degli artisti e quella dei colpevoli crede sempre alle visioni ricche di suggerimenti utili; non si deve nemmeno accusare la famiglia Schmuller di ipocrisia, perchè accètta la versione di Daniele: e la vita ricomincia con voci di abitudine e piani rumorii casalinghi.

Se la regia di Yoop Van Hulzen avesse creato un crescendo nell'incubo, e raggiunto il culmine in un vero, impressionante squillo di tromba, come amplificato nelle coscienze degli impauriti, la commedia avrebbe avuto altra forza spettacolare; ma il Van Hulzen pare non abbia avuto tempo di dosare la regia, e la commedia è apparsa, in ogni modo, ben costruita; è dunque lecito trarne buoni auspici per altri lavori. Gli attori (dei quali, L. Picasso e B. Starace Sainati hanno preso parte soltanto al «Giudizio») ci sono sembrati meglio preparati e più convinti nella seconda prova: «Caldo e freddo» di Crommelynck (cfr. *Idea*, n. 28 del 1949), commedia di alti pregi e difetti non piccoli, e tuttavia la più interessante di questi ultimi anni; ove Laura Carli ha rinnovato il gran successo del Valle, con una vivissima recitazione (da moderarsi forse di un'inezia, date le proporzioni minuscole del teatro), ben coadiuvata, in ordine di merito, dallo Scaccia, il Riccardini, il Bartolucci, il Castellani, la Sivieri e la Veneziani. Menzione a parte merita una *servetta* che farà strada: Valeria Valeri, ricca di candori e malizie, umiltà e impensate.

Vladimiro Cajoli

Da sinistra: la Valeri, la Sivieri e L. Carli in «Caldo e freddo» ai Satiri

CRISTO FRA I MURATORI

Il pregio maggiore del romanzo *Cristo fra i muratori* dell'italo-americano Pietro Di Donato, si avvertiva nel caldo soffio di sentimento nostrano che emanava dalle pagine del libro. Solo creature della nostra terra potevano agire con sentimenti così repentini e mutevoli, subire scoraggiamenti improvvisi, alternati a gioie subitanee, o offrire generosi perdoni dopo le collere esasperate che avevano origine, oltre che negli avvenimenti, nell'impetuoso e avvampante sangue italiano.

Un romanzo schietto e avvincente proprio per quei genuini sentimenti e per una pietà amara e nostalgica che il lettore provava verso gli emigrati italiani, partiti dalla patria, per cercare nella terra del dollaro, non tanto la ricchezza, quanto la possibilità di costruirsi un avvenire migliore che a volte si riduceva, dopo dure lotte, al semplice acquisto di una casa, forse più povera di quella che avevano lasciata nella terra di origine. E' la disperata storia di Annunziata, arrivata in America per sposare Geremia, muratore di origine italiana, che ha promesso alla sposa il dono di una abitazione decente. Per realizzare questo loro sogno essi economizzano a denti stretti sull'incerta paga settimanale. Ma gli anni passano, le spese aumentano con la venuta dei figli; pesa anche la crisi delle costruzioni e la vita si fa sempre più dura.

Sfuma il denaro ma non il sogno, almeno in Annunziata. Geremia è costretto, in una crisi di sconforto, a dei compromessi con la sua rettitudine di capomastro, e accetta la responsabilità di un appalto che egli, per la poca solidità della costruzione, sa rischioso per sè e per i compagni, ai quali ha nascosto il pericolo di quel lavoro. Ma alla vista di un muratore, suo intimo amico, caduto dalla traballante impalcatura, la coscienza di Geremia si risveglia e si anima di nuovo fervore, anche perchè perdonato dai compagni, ai quali ha confessato la sua debolezza. Troppo tardi, il destino si accanisce ancora contro Geremia. Crollano i muri instabili dell'edificio trascinando anche Geremia, che trova orribile morte nella morsa di una colata di calcestruzzo. Amaro destino per il coronamento di un sogno: chè solo con la sua morte Geremia può regalare la casa alla moglie.

Infatti, con il premio dell'assicurazione, Annunziata può comprarsi la casa e gli orfani non rischieranno di morire di fame. Dimytrik, nel riportare sullo schermo il romanzo di Di Donato (il quale ha steso anche il trattamento) ha conservato in pieno, forse con più desolazione, i presupposti psicologici dei caratteri di Geremia e di Nunziata. La sceneggiatura ha centrato l'interesse della vicenda e condensato il dramma degli emigrati che vivono a Brooklin, specialmente su i due protagonisti; i compagni e le altre famiglie si sentono come un coro doloroso e gioioso, ma sempre umano (basta la scena così amara dei cinque muratori che debbono scegliere chi prenderà l'unico posto offerto dal poco lavoro, e la sequenza così schiettamente nostrana del pranzo di nozze).

Il racconto cinematografico si distacca sensibilmente dal romanzo, che si apre con la narrazione della disperata morte di Geremia, mentre Dimytrik ha preferito il logico sviluppo degli avvenimenti, ambientando lo spettatore subito nel mondo degli emigrati. Infatti la scena del matrimonio, che nel romanzo è l'episodio centrale, nel film appare quasi subito. Così facendo, Dimytrik ci ha presentato una colorita ambientazione degli italiani di America con il loro comunicativo e festoso buon umore, per poi, man mano, rigorosamente cercando ogni giustificazione psicologica dei rapporti fra Geremia e Nunziata, illuminare con scavata umanità, il loro doloroso cammino fino alla conclusione, desolata nel significato, forse più polemico e amaro che nel romanzo.

E ci ha dato un film disteso nel dolore, a volte lento ma mai rilassato, di una lentezza che diviene solenne per il significato profondo che acquistano le immagini.

Se la scena finale può far ricordare *Le Vampire* di Dreyer, dove il protagonista muore sepolto dalla farina che lo soffoca come il calcestruzzo soffoca Geremia, pur tuttavia non si può disconoscere che le pagine stesse del romanzo imponevano la scena, che non avrebbe potuto trovare realizzazione più cruda e immediata di quella data da Dimytrik.

L'interpretazione è pari al valore dell'opera. Lea Padovani ha tessuto le fila dei sentimenti di Annunziata con illuminata intelligenza. Nè solo a questa sua dote di attrice si è affidata, ma ha riscaldato il personaggio della protagonista con una recitazione che ha la genuinità dell'istinto. La trepida ansia di sposa, l'ostinata difesa del suo sogno, l'amara rinuncia ad esso fino alla tragica rassegnazione, sono state vissute dalla Padovani con ricchezza di espressioni sempre intense e comunicative. Senza ripeterci, diremo che Sam Wanamaker (Geremia) è suo degno *partner*. Ottimo anche il coro degli amici, tranne uno di essi (l'amico intimo di Geremia) che per caratterizzarsi troppo a italiano, stona sensibilmente.

Leonardo Cortese

LA RADIO

CONFLITTI E DISCORDANZE

I Luigi Maria Berardi e Antonietta Cottone, che ci scrivono tra l'ironico e lo sprezzante, domandandoci se anche noi siamo stati «cloroformizzati» dal III programma, cercheremo di spiegare perchè oggi non accettiamo i loro suggerimenti e resistiamo alle battagliere spronate.

L'attività della R.A.I. era già ed è ancor più, con l'aggiunta del III programma, l'immane prodotto dell'incontro di esigenze estremamente complesse e spesso ibridate, donde, anche a lume di naso, è troppo facile dire che non ci si possa aspettare nulla di organico. Pubblicità, politica, lusinghe varie, industria e commercio concorrono a smuovere le acque stagnanti dell'attenzione, alla pari di tutti quegli agenti che, bene o male, rozzi o raffinati, torbidi o luminosi, aduniamo sotto l'ottimistica denominazione di cultura. Ciò in un paese, la cui geografia longitudinale e la cui storia asincrona basterebbero a spiegare tante difficoltà e tante incertezze, e le caratteristiche di programmi differenziati, e la differentissima reazione dell'ascoltatore settentrionale o meridionale. Le cose dette sopra, viste come corpi solidi destinati a piombare nello stagno immaginato, suscitano l'appropriata immagine di onde concentriche che s'inseguono, si accavallano, si elidono e si sommano, più alte meno alte, più veloci o più lente. La stessa attenzione di chi voglia abbracciarne e seguirne e intenderne molte tutte insieme, è faticosamente impegnata, estenuata e finalmente distratta, e s'arrende, sia perchè è disumano pretendere dal critico onesto una competenza universale, sia perchè il medesimo interesse acritico (si noti, non crediamo che esista) non reggerebbe a tante sollecitazioni.

Ciò che si dice dell'ascoltatore, vale anche per il creatore e ordinatore della materia radiofonica che si moltiplica e sfugge e prende la mano e travalica insensibilmente limiti che le singole redazioni non supererebbero mai, mentre il complesso, per una propria forza di assestamento, li supera e li travolge. Dunque, non c'è riparo? Dunque, la critica che noi esercitiamo è inutile, è stata spesso arbitraria, tende a recedere e rassegnarsi?

Se di ciò fossimo convinti, lasceremmo oggi stesso questa rubrica. Invece, proprio a quel limite dell'esercizio critico, come a quel limite dell'attività ordinatrice della radiofonia, noi vediamo nascere il criterio informatore sia della critica sia della creazione; e ad esso abbiamo sempre cercato di ispirare i nostri giudizi e suggerimenti. Riassumendo, noi pensiamo che l'ideale radiofonico sia raggiunto quando un ascoltatore qualsiasi, accingendosi in qualsiasi momento all'ascolto, trova sull'onda scelta, o informazione o divertimento o cultura, offerti in modi eccellenti, che non lo avviliscano nè per eccesso di volgarità nè per eccesso di raffinatezza, che, insomma, chiunque sia l'ascoltatore, lo inchiodino all'apparecchio. L'ideale, abbiamo detto; ma si intenda che anche noi stimiamo ben lontano il giorno in cui il docente universitario e il muratore di Pietralata, potranno soffermarsi entrambi quei quindici minuti sul medesimo programma, che non sia il giornale radio. Il qual giornale è già un esempio di perfezione raggiunta, su cui sarebbe forse utile meditare. Esso contiene il nuovo e l'utile, fonde tempi e spazi, riassume nozioni, eccita riflessioni, permea un grado di cultura e lo attiva. Non si riflette abbastanza, che il Giornale ha per componenti il favoloso che s'apprende all'immaginazione, lo storico, il filosofico, l'economico, il sociale, il politico e il religioso, e molti altri elementi, che sembrano poter essere cultura soltanto se trattati singolarmente e tecnicamente.

La Radio, che può nutrirsi momentaneamente di tecnicismo, complessivamente rifugge da esso, e, se lo accetta come presupposto, lo assimila, e si realizza nel porgerlo completamente digerito. Essa non ha una sua estetica globale: dovendo offrire volgarizzati gli elementi costitutivi di una vita piena ed equilibrata, tende alla summa, e può quindi globalmente ricorrere a un impianto didascalico-pedagogico.

Si badi che non auspichiamo il ritorno a un'estetica medievale: diciamo semplicemente che, anche l'opera d'arte che analizzeremo secondo l'estetica più moderna in cui ciascuno vuol credere, radiofonicamente non sarà impiegata in base a criteri estetici, nè andrà in onda se non rispettando il principio per cui tutto il discorso radiofonico, dall'alba alla notte, deve avere una continuità logica e un impiego razionale.

La nostra polemica andava dunque principalmente contro l'impiego estetico della radio prevalente nel passato, che fu causa di frammentarietà, disuguaglianze e approssimazione, giacchè il bello puro non poteva esser conseguito senza una precisa idea funzionale. Per gradi, la Radio si orienta nel senso da noi voluto. Importa molto se il III programma, appena nato, balbetta invece d'esprimersi a voce spiegata? e se gli altri due, appena differenziati, tentennano un po' sulle gambe, avvezzi com'erano a sostenersi a vicenda? Sarà più utile, anche da un osservatorio modesto come il nostro, esprimere consenso e incoraggiamento a Salvino Sernesi e ai collaboratori che meglio lo assecondano, e riconoscere che la radio italiana, attardata da un quarto di secolo di inibizioni politiche, è oggi sul punto di raggiungere e sorpassare le migliori consorelle europee, quanto a intelligenza della funzione democratica.

Ciò spieghi ai nostri corrispondenti perchè siamo tanto «sveleniti», essendo che una divergenza di princìpi ci provoca sempre ad estremi polemici, mentre la discordanza particolare, che pur rileviamo e rileveremo prontamente, sappiamo capirla anche noi, proprio per il grande rispetto che c'incute la enorme attività della R.A.I.

V. Incauda

● Viene stampata dalla Casa Editrice Garzanti la «Storia del Teatro drammatico» di Silvio D'Amico, in quattro volumi.

L'opera si divide in quattro periodi: Grecia e Roma - Medioevo; l'Europa dal Rinascimento al Romanticismo; l'Ottocento; il Teatro contemporaneo; i Teatri orientali.

● E' annunciata l'uscita per il 20 novembre p. v. di «Filmcritica», rivista mensile internazionale di studi cinematografici, diretta da Edoardo Bruno. (Dir.: viale Aurelio Saffi, 25, Roma; Redazione: piazza S. Marco, 51, Roma).

NOVITÀ IN LIBRERIA

POESIE DI SOLMI

Le « Poesie » che Solmi pubblica nella collezione « Poeti allo Specchio » di Mondadori, rappresentano tutta la sua produzione. In essa raccolta si trovano infatti le dodici liriche di « Fine di stagione », uscite presso Carabba nel 1933, come risultato del suo lavoro fra il 1924 e il 1932; le undici di « Soste e ritorni », scritte fra il 1932 e il 1940; le sei del « Quaderno di Mario Rossetti » (1944-46); e un'altra lirica, « Giardini a Vercelli » (1946-47). In tutto una trentina in circa venticinque anni, ossia la media di una poesia all'anno. Si dice però di quelle che l'autore ha voluto farci conoscere, che non sono naturalmente le sole composte. Queste non si sa precisamente quante siano, ed è una cosa sempre difficile da conoscere, anche per i poeti stessi. Però quando a Solmi fu dato in parte con Gatto il premio Saint Vincent 1938, si parlava di una sua raccolta di una cinquantina di poesie. Nella presente che si annunciava, il rigore autocritico del poeta critico, già previsto fin d'allora, ha tagliato molto, ma non si sa se tutto a vantaggio di una più estesa e approfondita conoscenza della sua personalità.

In ogni modo questa è l'opera poetica di Sergio Solmi. Il quale fin dalla prima lirica fa intendere di che poesia sia fatta la sua anima e quale linguaggio egli ami parlare. Poesia del sentimento mediterraneo, latino, italiano che su un mondo reso deserto da una bruciata bramosia si immalinconisce per poi argentarsi dell'attimo che brilla, come estremo dono di una eredità mai goduta. E, per corrispondenza, sentimento attraversato da vene di sereno che si carica di nostalgie che lo trasportano all'altro polo. Si scopre in tale vicenda un senso antico della nostra poesia che ha le sue fresche radici nel Petrarca, i suoi rami vigorosi nel Tasso e la più moderna fioritura nel Leopardi. E' una origine classica del sentimento per una commisurata durata della sua intensità, e tradizionale della lingua per l'espressione nutrita e piena che si profonda nella musicalità del verso. La concretazione è ottenuta con una sensibilità di un moderno che sospetta delle inquinazioni del modernismo e che si pone in una controllata vigilanza per non distruggere un proprio disegno nei limiti sopra accennati.

Considerando il periodo in cui furono scritte le poesie di « Fine di stagione » (1924-32), sulla scorta di questi dati esse si confermano come una lezione. Non si tratta di portare un'indagine al rondismo o al tradizionalismo che sorsero in quei tempi, ma di prendere in esame un poeta che si esprime da sè. E basta qualche citazione per una deduzione più larga e documentata: ad esempio la poesia « Organetto », e si veda quanto essa si allontani dagli sfruttatissimi motivi che tale strumento aveva offerto ai poeti del primo ventennio del secolo. Si passi alla pagina che con la precedente combacia per leggervi « A un bicchiere di vino di Frascati », dove invece di un linguaggio ispirato dall'ebbrezza, dominano la pacatezza e la riflessione fino ad entrare nella maniera meno coperta. Per questa via il poeta si procura la cittadinanza in un romanticismo di calmi e dolci accenti di rinuncia, che sono espressi nella « Preghiera alla vita ». Un romanticismo che ci rimanda direttamente a Leopardi anche se esso è inversamente proporzionale a quello. Infatti lo spirito poetico di Solmi non solo accetta il dolore, ma di esso vive e si appaga.

« ..... Tregua non darmi, mia vita,
lasciami l'umiliata povertà, / le nere insonnie, le cure ed i mali. / Lasciami il delirante desiderio / che si gonfia in miraggi / e il timido sangue che s'agita ad ogni / soffio. ». E di Leopardi ha ben presente certi passaggi e attacchi, anche se da poeta del secolo ventesimo gli riesce a ispirarsi all'aeroplano che in se sente con la lietezza del Leopardi per la sega del legnaiolo.

La muta poesia mi fa nodo in cuore: è infatti poesia, la sua, che prende corpo lentamente e in uno svolgimento di accenti insistiti e prolungati nella estensione, che lasciano il lettore un po' indifferente dopo la lettura di alcune poesie. Perchè se il linguaggio è pieno, il verso armonioso, la tecnica perfetta, vi è altro che manca: il sentimento spontaneo che nasce quale voce che affratella all'anima un'altra anima, che parla un linguaggio che è di tutti e di nessuno, ed è quello della poesia non ripiena più di letteratura, che di vita espressa. In « Soste e ritorni » Solmi rende più sciolto il verso, nel senso di dare ampio respiro al soffio poetico, e in tal modo riesce a svincolarsi dalla sua letteratura, più che in altre poesie, in « Imitazione » e in « Ritorno a una città », in cui non rientrano, come nelle rimanenti di questa parte, i suoi ragionamenti che spengono la poesia. Nel « Quaderno di Mario Rossetti » le liriche numerate che vanno sotto questo titolo, ci dànno un poeta che ha abbandonato il mito della sua vita o lo ha ricreato in tal maniera che ora egli è vivo solo di se stesso e della sua anima, ossia più dentro nel mondo dell'uomo. Il pensiero di sè pare averlo abbandonato per immedesimarsi nella vita come si presenta nei suoi momenti anche più occasionali. Insomma ha sentito che la funzione della poesia ha necessità che propongono il tempo e gli uomini, al di fuori di un monologare senza viva partecipazione. Nelle poesie del « quaderno » e nell'ultima si rileva uno spirito riscattato da certe chiuse insistenze e più sensibile di viva comunicazione.

Casimiro Fabbri

IL VIMERCATE

Il prof. Cremaschi presenta con dovizia di documenti e sicurezza di impostazione critica la figura e l'opera di Stefanardo da Vimercate, che illumina e chiarisce tutta la cultura del secolo XIII in Lombardia. Stefanardo, nato a Milano, è cresciuto in quel fervore di iniziative e di attività che caratterizza la vita milanese del secolo XIII, ha posizione di primo piano nel 1255, quando già era domenicano nel convento di S. Eustorghio. Ma la pace e l'operosità del buon frate furono sconvolte dai contrasti e dalle lotte interne tra nobili e popolani, riaccesesi dopo la morte dell'arcivescovo Leone (1257). Sono anni di disordine e di vendette cieche e brutali che distruggono la vita del nostro domenicano. Tutta la sua famiglia, il padre e i fratelli, come anche religiosi e superiori dell'ordine, ne sono come investiti e travolti. In questi fatti e in queste funeste sciagure Stefanardo perde la sua pace e ambienta tanta parte della sua opera. Le vicende di questa guerra sono invece trattate nel poema *Liber de gestis in civitate Mediolanensi*. Il Cremaschi in questo suo volume discorre della vita e delle opere di Stefanardo, e poi dà in una seconda parte il testo con commento del *De controversia hominis et fortunae*. Su quest'opera, la maggiore del Nostro, s'indugia il critico dando dapprima tutte le notizie sul codice e sul commento, sulla autenticità e limiti cronologici della *Elegia*, come anche sul carattere filosofico, sulla struttura schema e contenuto di essa. Non mancano anche sobrie e chiare note sulla lingua e sulla metrica della *Elegia*. Ma la parte più valida del saggio è nell'aver riscoperto una circolarità di motivi e di fermenti che appunto lega e rende compartecipe quest'opera al movimento di cultura e di vita in Lombardia nel secolo XIII. « Così il poeta dai suoi particolari casi assurge al generale: investe il problema del dolore in se stesso e visto nei rapporti tra la fortuna, la libertà umana e la provvidenza divina; qui cerca la ragioni fondamentali e incrollabili della pace, le sorgenti del conforto per le proprie e le altrui sofferenze ».

A. V.

CHRISTOPHER MARLOWE

Il breve saggio di D'A. sul Marlowe è in più sensi pregevole e originale. E' uno studio audace e stringato, d'impostazione esistenzialistica. L'autore cioè interpreta i personaggi di Marlowe come altrettante incarnazioni pittoresche e tenebrose del problema dell'angoscia, così come poteva viverlo e soffrirlo una natura geniale in un'epoca di grandi sconvolgimenti spirituali, e tale angoscia di volta in volta s'incarna nei diversi drammi del Marlowe, impersonandosi in forme di vita diverse ma imparentate da un sostrato identico. La prosa di D'A. è avvincente e il suo discorso è serrato, ma a volte, in nome appunto della tesi esistenzialistica, non è abbastanza controllato e vagliato sulla obiettività dei fatti. Così quando si afferma che l'Inghilterra elisabettiana non fu « merry England ». Naturalmente non lo era, chè l'epiteto (che in origine ha portata limitata e localizzata) viene usato, soprattutto in funzione polemica e dagli scrittori cattolici, per designare l'Inghilterra medievale e comunque anteriore allo Scisma, e dunque non è qui al suo posto. E ancora: il « Faustus » di Marlowe richiama al D'A. per il suo ritmo ossessionante e bruscamente troncato alla fine il « bolero » di Ravel ma non ci sembra che ciò basti per asserire, generalizzando, una « curiosa somiglianza » tra le due opere, somiglianza che in sede critica non può non resultare generica. E se il confronto tra le creature del Marlowe e le figure del Greco è calzante e avvincente, non ci sembra però che la deformazione artistica si debba quasi identificare con lo stile, come D'A. tende a fare scrivendo: « semplifica, cioè stilizza, deforma » (p. 51), sinonimizzando cioè i tre verbi, o: « Stilizzazione è semplificazione e sussunzione degli elementi vari di un dato organismo a uno di essi che è fatto predominante ed eccessivo... » (p. 57). D'A. sembra quasi inferirne che « lo stile » sia più rilevato in Marlowe che in Shakespeare. Ma la differenza è che Shakespeare poteva ambientare negli organismi e nelle atmosfere dei suoi drammi anche le figure titaniche, a differenza di M. che le isolò del tutto nella loro fenomenalità. Infine, siamo d'accordo con D'A. che « Faustus » ha sete più d'esperienza che di conoscenza, ma non per questo pensiamo che, a somiglianza del viaggiatore di Baudelaire, egli sia indifferente al cielo e all'inferno, nella sua sete del nuovo. Noi sospettiamo invece che nella struttura da sacra rappresentazione delle scene fondamentali del dramma, nei contrasti tra diavoli e angeli, nella contesa di voci angeliche e infernali, negli interventi del « vecchio » ci sia più tradizione e meno prometeismo di quanto D'A. ne accusi. Nè « Faustus » nè Marlowe potevano essere agnostici in materia religiosa: vivissima era in loro la coscienza della propria ribellione, nè la rivoluzione umanistico-riformista può in alcun modo accostarsi alla rivoluzione postilluministica e panteistica dei preromantici e dei romantici (si consideri il semplice fatto che il Faust di Marlowe si danna e il Faust di Goethe, senza bisogno di convertirsi, si salva). Il conflitto religioso è ben vivo in Marlowe e negli altri spiriti della sua epoca nè può o vuole risolversi nell'agnosticismo, sia pure in un agnosticismo in certo senso riscattato, almeno umanamente, dall'angoscia e dalla disperazione. Si consideri, per esempio, quanta « passione » vi sia negli attacchi contro la chiesa di Roma contenuti in questo stesso dramma.

Tali obiezioni non ci siamo astenuti dal muovere all'autore, il quale ha anche tradotto egregiamente il « Faustus ». Ma chiunque legga lo studio (che è anche corredato di una accuratissima e accorta bibliografia), non potrà disconoscere l'ingegno e l'impegno che ad esso han presieduto, la ottima preparazione dell'autore, la scioltezza del suo linguaggio e della sua dialettica.

Augusto Guidi

BIBLIOGRAFIA BELLIANA

Tra i *romanisti* — nel recente senso di cultori di Roma, non nel senso tradizionale di dottrine nel diritto romano o nelle lingue e letterature romanze — sono da annoverare i cosiddetti *patiti di Roma*, cioè gli innamorati, gli appassionati dell'Urbe, innamorati e appassionati al punto da soffrirne, da spasimare, coi pesti sotto gli occhi e le pupille lucide...

E nel novero Livio Iannattoni, cultore, fuor di celia, non solo di studi su Roma, specie dell'Ottocento, ma anche di lettere inglesi, come i lettori di questo settimanale hanno potuto constatare. Egli fondò nel '47 un grazioso periodico, *Il Tiberino*, che ebbe vita breve (otto numeri) ma ha lasciato buon ricordo per la scelta dei collaboratori e degli articoli, il valore delle riesumazioni, la ricchezza e la curiosità delle informazioni e della iconografia, la signorilità delle polemiche; senza contare l'eleganza della veste editoriale e il gusto della impaginazione. La spesa della pubblicazione gravò quasi interamente sulle gracili spalle di questo bravo giovane.

Il quale è uno studioso dell'opera poetica di Giuseppe Gioacchino Belli, che conosce ormai in vastità e in profondità, e su cui la critica ha avuto ancora da lavorare.

Già pubblicata sull'*Urbe*, vede ora la luce pei tipi di Nello Palombi, in una lussuosa edizione illustrata anche da fac-simili di vari autografi, la *Bibliografia dei sonetti romaneschi*, curata dallo Iannattoni e preceduta da una sua *Iniziazione al Belli*.

Essa, secondo ciò che lo stesso Autore scrive, « altro scopo non ha se non quello di fissare alcuni termini, chiarire idee e fornire agli studiosi materiale bibliografico quanto più possibile preciso ».

Con questa pubblicazione lo scopo è raggiunto, poichè lo Iannattoni — a parte questioni di minor rilievo e relative punte polemiche che per i non-romanisti hanno un valore assai ridotto — pur nella schematica forma propria, d'ogni bibliografia ragionata offre la storia della stampa di quei duemila capolavori che sono i sonetti del nostro grandissimo Poeta, sgombra il terreno dalle inutili, dalle nocive erbacce, e pone il problema fondamentale della critica: la dialettica della personalità belliana (devoto suddito papalino e mangiapreti), la dialettica dell'espressione letteraria (modesto verseggiatore accademico in lingua e grandissimo poeta in dialetto).

Problema che si tratta di risolvere.

R. M.

UN LIBRO DI PATON

Uno dei più semplici romanzi della letteratura inglese di questi ultimi anni è certamente « Cristhe beloved country » di Alan Paton, tradotto recentemente in italiano per conto di Bompiani. La bontà di questo libro, esente dalle morbose complicazioni psicologiche, di cui è fortemente drogata la moderna letteratura, è in massima parte dipendente dalla fiducia dell'Autore nelle idealità proposte e dalla sua limpidezza di pensiero.

Ecco in breve l'intreccio del romanzo: Il Reverendo Stephen Kumalo, negro, vive in una valle arida dell'Africa del Sud, abitata, quasi esclusivamente da altri negri. La popolazione tira avanti miseramente e i giovani disertano le case, rifugiandosi, in cerca di fortuna, nella città dell'oro: Johannesburg. Ma Johannesburg è anche la città della perdizione per i poveri di spirito, per i deboli, per i miseri negri. Furti, assassini, prostituzione, sono all'ordine del giorno. Si perdono anche Absalon Kumalo, figlio del pastore su nominato e la sorella di quest'ultimo. Absalon, per l'omicidio di un bianco, è condannato alla pena capitale; ma egli è ancora un ragazzo e avrebbe potuto redimersi. Oltre questo motivo dominante, altri ne sorgono nel libro, drammatici ed umani, fra i quali, l'odissea del padre negro in cerca del figlio e la consacrazione di tutta l'esistenza del padre bianco (il figlio del quale è stato ucciso dal negro) alla riabilitazione dei negri stessi dalla miseria, dall'umiliazione, dalla paura; secondo un nobile programma già dal figlio seguito, perchè Cristo, dice l'Autore, « ..... grida dentro di noi che l'uomo deve essere soccorso e perdonato; e lo grida anche quando Egli stesso si trova abbandonato ».

•

Il libro è come quegli specchi d'acqua marina, che lasciano chiaramente intravedere l'orrido abisso con le piante aggrovigliate. Scritto col cuore, con uno scopo etico evidente e un argomento trito, qual'è quello negrofilo, l'opera è, tuttavia, fresca ed originale: non legata ad alcuna corrente letteraria. Dalla Beecher Stowe, che con la sua « Capanna dello Zio Tom » fu tra le prime ad affrontare il problema, alla Mc Cullers che nel libro « Il cuore è un cacciatore solitario » recentemente pubblicato in Italia, lo acutizzò in forma polemica e brillante, non c'è romanzo che, a nostro parere (ed il giudizio forse è un po' azzardato) abbia l'efficacia di questo libro breve, privo di orpelli e teatralità; per la universalità di principi affermati, per la compostezza dei sentimenti espressi, per la signorilità dell'insieme, e, sopratutto, per la fede che l'ispira. E' un libro che convince e fa pensare: efficace interpretazione delle massime evangeliche, volto alla riabilitazione, non solo dei negri del Sud-Africa, ma dell'uomo in genere. Chè, i problemi affrontati dall'Autore son gli stessi problemi degli umili di ogni luogo, dei poveri, dei derelitti, dell'umanità dolorante od abbrutita, che vive, dimentica, ai margini della società spensierata o egoista, negligente o ignara: « La verità, dice ancora l'Autore, è che la nostra civiltà non è Cristiana; è un tragico compromesso tra grandi ideali, e una pratica dettata dalla paura; compromesso di orgogliosa sicurezza e di disperata ansietà; d'amore per la carità e d'ingordigia di possesso ».

Certo la schematica semplicità, quasi crudezza, a volte, delle espressioni e delle idee di Alan Paton ci lascia a volte un po' perplessi. Il suo sfiorare appena le passioni più violente e i sentimenti più vivi, con una fretta ed un pudore estranei agli altri autori, senza concedersi la soddisfazione di commuoverci a lungo, ci lascia, a volte, insoddisfatti. E' che l'autore ha uno scopo preciso, e ad esso mira dritto. La stessa intima tragicità del contenuto del romanzo, inciso nell'umano dolore, acquista risalto maggiore dalla elementarità dell'espressione, ed un più chiaro significato. Il libro tutto è un pianto triste e pauroso, come la terra di cui parla; pianto « per la tribù distrutta, per le leggi ed i costumi perduti »; ma è anche un canto di speranza e un messaggio d'amore: E, sopratutto, è un libro che ci fa più buoni.

E. Parone

ALAN PATON: *Piangi terra amata*. Editore Bompiani.

DONNE CELEBRI

Fra le tante raccolte di biografie di donne illustri, questa che la Società Editrice Libraria ci presenta ora è certamente degna di nota, sia per la sua mole (un volume in 4°, di 582 pagine) sia — e soprattutto — per il modo in cui esse sono trattate. La narrazione infatti, pur rimanendo sempre fedele alle fonti storiche, non fa sfoggio di erudizione, ma si svolge in forma piacevole e interessante, così da offrire non solo gradita e riposante lettura alle persone colte, ma anche sicure, interessanti notizie a chi non sia avvezzo a ponderosi studi.

A render vario e interessante il volume contribuisce anche il fatto che le biografie non sono ordinate cronologicamente, ma vi sono riunite, senza alcun ordine prestabilito, donne più o meno illustri, d'ogni tempo e d'ogni luogo d'Italia, che lasciarono qualche traccia del loro passaggio su questa terra, ed influirono in qualche modo sugli avvenimenti storici e mondani del tempo in cui vissero.

Così, accanto ad Eleonora d'Arborea, la eroica giudicessa sarda del trecento, rievocata da Mercede Mundula, la fine scrittrice sarda immaturamente scomparsa, alla quale si deve anche la biografia di Adelasia di Torres, troviamo le vite di Cia degli Ordelaffi, e di Caterina Sforza, narrate da Rosa Claudia Storti, e quelle di Lucrezia Borgia, di santa Caterina, di Giulia Gonzaga contessa di Fondi, di Beatrice Cenci, esposte da Vittorio Giglio, cui si deve l'iniziativa di questa raccolta; nè mancano Vittoria Colonna e Gaspara Stampa, dovute alla penna rispettivamente di Arturo Lancellotti e Rosa Claudia Storti; e le gentili pittrici del settecento Rosalba Carriera ed Angelica Kauffmann, opere entrambe di Vittorio Giglio.

Del Lancellotti troviamo nel volume altre biografie: quelle della principessa Cristina di Belgioiosa e di Adelaide Ristori, mentre ad Ettore Allodoli dobbiamo le vite di Olimpia Panfili Maidalchini e di Bianca Cappello.

Degna di ricordo ci pare anche la figura di Suor Virginia Maria de' Leyva, la monaca di Monza, che è stata trattata da Maria Magni; ed altre ancora, sarebbero da citare, l'una diversa dall'altra, principesse e contadine, sante e guerriere, belle o brutte, fortunate o infelici; di tutte la vita è narrata con fare spigliato e vivacità di dialogo, poichè gli autori di queste brevi monografie, pure rifuggendo dalla forma romanzata han cercato di dare al discorso vivezza di colori, sì da creare simpatici quadretti.

Tale era l'intendimento del coordinatore di questi profili e ci pare, in verità, ch'egli abbia raggiunto il suo scopo.

Belle molto, e numerose le illustrazioni; dignitosa la veste tipografica.

M. A. Riggio

Donne celebri: Prima raccolta di brevi monografie coordinate da VITTORIO GIGLIO. Società Editrice Libraria, Milano, 1950.

● A Parigi, da Silvagni (Quai Voltaire, 11) Luigi Bartolini esporrà cinquanta originali acqueforti. La mostra che la Galleria ha già annunciato attraverso i giornali di arte parigini, avrà luogo nel prossimo dicembre.

● A Roma, Luigi Bartolini esporrà a giorni, nella Galleria d'arte « La finestra » — via di Porta Pinciana, 37 — cinquanta acquarelli, guazzi e disegni originali.

● L'Unione degli Editori Cattolici Italiani, in occasione dell'Anno Santo, ha indetto un Pellegrinaggio - Convegno Internazionale degli Editori di Libri e riviste, che si svolgerà a Roma nei giorni 8, 9, 10 del prossimo mese di dicembre. Essa ha invitato anche l'Associazione Italiana Editori ad unirsi a lei a dare la sua collaborazione nel predisporre la manifestazione e nell'accogliere gli ospiti.

FONDERIE
A. NECCHI & A. CAMPIGLIO
SOCIETÀ PER AZIONI
PAVIA
RADIATORI E CALDAIE PER RISCALDAMENTO TUBI E RACCORDI PER SCARICHI E FOGNATURE - VASCHE DA BAGNO ED ALTRI ARTICOLI IGIENICI DI GHISA SMALTATA - STUFE, CUCINE E FORNELLI DI OGNI TIPO - ARTICOLI VARI PER L'AGRICOLTURA, PER L'EDILIZIA E PER USI CASALINGHI - FUSIONI DI GHISA PER MACCHINE INDUSTRIALI, ELETTRICHE, ECC.

Guglielmone
Biscotti

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

SALESIANI

Montevideo, ottobre.

Se mi si chiedesse quali tra le istituzioni o tra gli organismi da me visitati durante questo mio soggiorno nell'America Latina mi abbia fatto maggior impressione, direi che sono state senz'altro le scuole dei padri di Don Bosco. Effettivamente visitare le scuole salesiane dei paesi sudamericani rappresenta, per un italiano, nello stesso tempo, non solo una lezione di pedagogia e di organizzazione scolastica, ma un vero e proprio motivo di commozione patriottica.

Ho già avuto occasione di notare in altra nota pubblicata su questo giornale, la scarsezza delle nostre attività culturali e scolastiche nei paesi latinoamericani: pochissime le nostre scuole, scarso il personale insegnante, ridotte al minimo se non spesso a zero quelle missioni culturali che pur non avendo un preciso compito « scolastico » possono tuttavia mantenere i contatti dei nostri antichi compatrioti con la madre lingua e con la cultura italiana; per di più le colonie italiane presentano spesso, negli stati del Sud America, penose scissioni di natura politica, fratture ridicole per noi, ma portate all'esasperazione qui, fra i fascisti di prima e di dopo e i « democratici »: scissioni che si acuirono nel periodo di guerra, quando effettivamente gli italiani si trovarono in condizioni difficilissime, posti in alternative dolorose alle quali non sempre era facile sottrarsi: tra coloro che rimasero legati al mondo fascista e quelli che accettarono una collaborazione attiva in senso opposto la frattura divenne profonda; e le ferite sembrano assai più lente a rimarginarsi che non in patria, dove ora comuni problemi e più serene visioni dei fatti ci hanno aiutato ad avviarci verso le vie di una rinnovata e comprensiva fraternità.

●

La parentesi, apparentemente superflua, ha un suo significato, in realtà: si deve pensare infatti che i nostri istituti culturali sono spesso contesi tra rappresentanti delle opposte tendenze, sono presi di mira, a volte con intendimenti faziosi, onde spesso non solo le vecchie istituzioni finiscono nell'accidiosa inerzia che è frutto di due forze contrapponentisi applicate allo stesso punto, ma addirittura si creano « doppioni »: per cui si contrappone gruppo a gruppo, associazione ad associazione. Che tutto questo non faciliti la diffusione della nostra cultura su un piano superiore (e diciamo pure anche borghese) è evidente; ed ancor più evidente il fatto che altri paesi e altre culture, forse meno consentanee allo spirito latino-americano, ma in più favorevoli condizioni psicologiche ed economiche, siano avvantaggiati da questa particolare situazione. Sì che la fiaccola della nostra tradizione culturale, il contatto con i nostri emigrati o con i discendenti di emigrati appare seriamente compromesso da una tale situazione.

Dicevo sopra che il visitatore, davanti a questa dolorosa realtà, trova motivo di fiducia a quel tanto di naturale sconforto che ne deriva visitando le scuole dei padri salesiani. I quali sono, nell'America Latina, numerosissimi, hanno scuole di ogni tipo, soprattutto agricole e professionali, nei loro istituti, fedeli alla regola di Don Bosco, accolgono migliaia di alunni: in generale, direi quasi sempre, i padri salesiani sono di origine locale: però essi hanno compiuto i loro studi in Italia, parlano correntemente l'italiano e italiani sono in fondo nel loro spirito, nel modo di sentire e di intendere, nella franchezza aperta del loro operare, direi nel modo stesso in cui costruiscono i loro istituti, che ci ricordano il grande porticato bolognese a laterizio o la tipica chiesa lombarda dall'ampia facciata: confesso che entrando nei collegi salesiani si ha, qui, l'impressione di essere ancora in Italia. Il primo da me visitato fu quello di Montevideo, in via Maldonado: un poderoso edificio che occupa un'intera « escuadra »; fu una visita occasionale, casuale quasi; mi aveva infatti chiesto un delegato paraguayano al congresso dell'UNESCO: « Certamente, lei, italiano, avrà visitato gli istituti dei salesiani! » Non avevo che da confessare il contrario: e fu la stessa persona che mi accompagnò nella visita.

●

L'istituto raccoglie un cinquecento giovani, in età dai 10 ai 18 anni e li prepara ad una attività professionale: è la vecchia formula della « scuola artigiana » di Don Bosco, ma esente qui dai compromessi che essa è costretta ad accettare, ad esempio in Italia (dove l'uniformità nei sistemi scolastici l'ha spesso costretta a inserirsi in una impalcatura estranea, quella della scuola di avviamento e delle scuole tecniche): officina meccanica, falegnameria, tipografia sono le tre ripartizioni fondamentali, con i vari laboratori di sartoria, calzoleria e via dicendo. Le officine sono quanto di meglio si possa pensare. Una tipografia attrezzatissima, un'officina meccanica che è in grado di fornire alle industrie locali torni e macchine perfette (ed ha parecchie forniture per enti governativi), un'officina di falegnameria che è sufficiente a tutte le necessità dell'istituto ed è in grado di accettare anche ordinazioni. Rapidamente, fra me e me, calcolavo quanto sarebbe costata al governo una organizzazione simile: insegnanti, assistenti, tecnici, personale di servizio, manutenzione dell'internato: invece qui il governo non dà alcun sussidio (anzi in Uruguay c'è una aperta campagna contraria a qualsiasi attività scolastica o educativa degli enti religiosi) e la scuola, che è quasi totalmente gratuita va avanti da sè in quella maniera « provvidenziale » che i figli di Don Bosco hanno avuto quasi in eredità dal loro fondatore.

Nell'Uruguay ci sono altre scuole salesiane, all'interno (Salto, Paysandù) e a Montevideo stessa; scuole classiche corrispondenti ai nostri licei, scuole artigiane come quella sopra descritta, scuole agrarie: queste ultime sono, ovunque, un modello; hanno portato in questo paese tutti i prodotti del terreno europeo, hanno iniziato coltivazioni nuove: mediante innesti od altri sistemi hanno ottenuto prodotti che non trovano pari; hanno potuto coltivare tipi di uve e ricavarne vini squisiti: tanto che le cantine dell'Istituto salesiano di Montevideo, pur essendo cantine di una « scuola » sono tra le più rinomate dell'Uruguay. E con gli alunni della loro scuola questi padri salesiani danno al paese operai specializzati, tecnici capacissimi, richiesti prima ancora che escano dalla loro scuola, con una preparazione ottima dal punto di vista professionale ed una educazione integrante e complementare di non certo minore importanza.

I salesiani hanno una rete di scuole vastissima: hanno numerose « ispettorie » in America del Sud (corrispondono alle « provincie » dei nostri ordini religiosi): Montevideo, Buenos Aires, Rosario, Mendoza, San Paulo, ecc. In talune città, come Buenos Aires e San Paulo hanno istituti professionali grandiosi, eppure incapaci a far fronte alle continue richieste e alle sempre nuove esigenze. In altri Paesi (Perù, Venezuela, Brasile, Cile) essi collaborano in maniera veramente rilevante alle attività di alfabetizzazione (a prescindere dall'attività specificamente missionaria) alle campagne di abilitazione professionale: il loro nome figura spesso anche in pubblicazioni ufficiali dei vari stati: ed ho conosciuto qui a Montevideo un salesiano, italiano, che è a capo del servizio ispettivo delle scuole pubbliche di un paese dell'America Centrale, e non è poco in questo accentuato spirito statalistico che prevade un poco tutta l'America Latina.

Tutto questo io dicevo, è consolante: perchè questi salesiani; che non sono italiani, ma argentini, cileni, brasiliani, uruguayani fanno per l'Italia, molto spesso, assai più e assai meglio di quanto noi italiani potremmo fare: amano il nostro paese, ne conoscono l'idioma, se sentono lo spirito ne hanno assimilato l'anima. Qui l'Italia non è esaltazione patriottica, non è manifestazione retorica, non è sbandieramento esteriore: qui del nostro Paese si sente la tradizione secolare, lo spirito di bellezza, di umanità, di comprensione, in una parola la nostra civiltà.

Sono questi figli di Don Bosco portatori di un messaggio che ancor oggi l'Italia può, a buon diritto, diffondere tra le genti.

Giovanni Gozzer

POESIA XXVII

Mantegna - Carte da gioco: La Poesia

● In occasione della proclamazione del dogma dell'Assunzione, lo specialista di teologia mariana, Padre Gabriele Roschini, ha preparato un volume, dal titolo « Il dogma dell'Assunzione », atto a rispondere alle esigenze di informazione di quanti desiderano rendersi conto delle ragioni del grande avvenimento. Il volume è edito da Belardetti.

● E' uscito il fascicolo 3 (giugno-dicembre) di *Acme*, annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Milano. Il fascicolo si rivela di particolare interesse. Esso contiene articoli di L. Castiglioni, G. W. Avanzini, M. L. Visani, C. Gatti, C. Albizzati, G. Belloni, C. Santoro, M. L. Gengaro, F. Leoni, M. Sansoni, V. Scolpini, C. Cordiè, H. Rüdiger, P. Ruzieska, H. Auréas, O. A. Vogliano.

● Nelle recentissime della C.E.D.A.M. di Padova vengono segnalate le seguenti novità: « Il problema della conoscibilità di Dio nella scuola francescana » (Alessandro d'Hales, S. Bonaventura, Duns Scoto) di Efrem Bettoni; « La filosofia morale nei sistemi immanentistici » di Giuseppe Bianca; « La politica africana dell'Inghilterra nel XIX secolo » di Carlo Giglio; « La comunità internazionale e il diritto » di Mario Giuliano; « La normatività giuridica » di Cesare Goretti; « I presupposti per la realizzazione del rapporto di reciproca fiducia tra fisco e contribuente » di Erminio Scialpi; La legge del registro » di Antonio Uckmar.

Libertà dopo la scuola

TORMENTI DEL FANCIULLO

Nell'educazione avviene come nella medicina: vi sono rimedi ottimi per certe malattie, ma bisogna saperli adoperare. In mano di un medico esperto possono dare frutti eccellenti, mentre in mani incapaci diventano dannosi e, talora, anche fatali, proprio come accade quando nelle famiglie, s'innesta il periodo della scuola, il quale assume spesso il carattere di un dramma con due forme ben distinte di reazione.

Non intendo prendere in considerazione la scuola elementare che, per il bambino di normale intelligenza, non è che una prosecuzione della scuola materna; bensì la scuola media, che, molto spesso, affligge per anni e anni la vita del ragazzo, turba l'armonia domestica, getta le famiglie nell'ansia e nella preoccupazione.

La scuola media è scuola di cernita (non lo si ripeterà mai abbastanza), e non tutti gli alunni che ne iniziano la frequenza sono in grado di ottenere la promozione alla classe superiore, per continuare il corso degli studi, come avveniva nella scuola elementare. I genitori, perciò, dovrebbero, nell'interesse dei loro figlioli, iscriverli a tale scuola con il proposito di sottoporli ad una « prova », anzichè con la convinzione « a priori » che debbano riuscire, arrivare alla mèta.

Il ragazzo, la cui mente non è adatta per gli studi teorici, a scuola si annoia, non è in grado di seguire l'insegnamento che gli viene impartito, per conseguenza durante le ore di lezione non fa nulla, si abitua a questo « non far nulla » e a considerare che « far nulla » equivale a studiare. Di qui l'orrore per qualsiasi lavoro, che lo priverebbe del dolce far niente degli ozi scolastici.

Intanto in casa comincia la tragedia dei voti, i quali, ahimè, sono brutti e non possono essere che tali. E' qui che si presentano le due forme di reazione familiare sopraccennate, ma sempre egualmente dannose per la formazione del carattere dei figli e per la loro felicità. Alcuni genitori non si persuadono che gli insuccessi della prole siano meritati, e riversano il proprio rancore su chi, secondo il loro modo di vedere, ne è la sola causa. « La colpa è tutta del professore che non lo può soffrire »; « Il professore l'ha preso in antipatia e l'ha bocciato »; « A scuola non fanno che ingiustizie; e col mio bambino ce l'hanno in modo particolare ». E così di seguito. Naturalmente il ragazzo anche se entro i confini delle pareti scolastiche è testimonio della sua incapacità, non domanda di meglio che lasciarsi suggestionare dai genitori e di riversare quel senso di malcontento, che gli viene dai suoi insuccessi, sull'innocentissimo insegnante. Per tal modo, mentre da un lato perde ogni possibilità di valutare i propri limiti e misurare le proprie forze, dall'altro si abitua, dietro l'atteggiamento dei genitori, a scaricare sempre sugli altri la responsabilità dei suoi guai, anzichè a ricercarne serenamente in se stesso le cause, per tentare di porvi rimedio. Chi ha non ha incontrato nella vita, di questi tipi che sono sempre alla ricerca di un capro espiatorio dei loro insuccessi, che non possono far a meno di prendersela con qualcuno, anche se del tutto incolpevole? Con quale vantaggio per il buon andamento delle loro vicende quotidiane e del loro comportamento sociale, si può facilmente immaginare...

Questo è l'atteggiamento più comune: ma non mancano, dal canto opposto, genitori che se la prendono col figlio, credendolo responsabile delle sue sconfitte. « Non studia abbastanza »; « E' sempre distratto »; « E' negligente »; « Non è capace di far niente ». Fioccano i rimproveri, le umiliazioni, i castighi, le percosse. Di che cosa non sono capaci i genitori, specialmente i padri, quando, dai figli, sono delusi nell'amor proprio! Il ragazzo, tormentato così per anni e anni, finirà col detestare genitori e maestri, coll'invidiare i compagni « fortunati » che riescono, o che meglio ancora, secondo lui non vanno addirittura a scuola, finirà, ripeto, col trascorrere quegli anni, che dovrebbero essere i più preziosi dell'esistenza, nella tristezza e nella solitudine interiore, profondamente nocive alla sua formazione spirituale, e diventerà vittima di un complesso di fattori che, nello avvenire, lo renderanno pieno di oscuro rancore verso i suoi simili e gli toglieranno ogni capacità di lottare e di agire nella vita.

Ora le scuole sono fatte per istruire, non per tormentare i ragazzi: ma possono diventare uno strumento di tortura in simili casi.

Vi sono anche genitori assolutamente privi di comprensione nei riguardi delle difficoltà che la vita può presentare ai loro figli. Non tengono conto che gli adolescenti, talvolta, attraversano periodi penosi per uno stato di stanchezza fisica dovuto ad una crescita troppo rapida. E' una legge biologica generale che quando un organismo si accresce rapidamente i suoi tessuti non riescono a perfezionarsi, se non dopo un periodo di sosta e di successivo consolidamento; per cui esso attraversa un intervallo critico di funzionalità e di malcerta coordinazione con la risultante di una minor resistenza alle varie aggressioni dell'ambiente e quindi ai vari fattori di stanchezza, di deperimento e di malattia. A fasi di intensa attività cellulare e metabolica subentra quasi un « silenzio » interiore ove la mente vorrebbe estraniarsi, dormire, quasi a non turbare, con stimoli di ordine psichico, il delicato lavorio di minuta revisione delle strutture; è il periodo di naturale riposo, nel quale tutti gli stimoli, qualunque sia la loro natura, diventano perturbatori di quel mirabile processo inteso ad organizzare il materiale tumultuosamente raccolto nella precedente ondata anabolica di crescita. Ed è tanto necessario questo « silenzio » che sono da sconsigliarsi — onde non distogliere l'organismo da questa intima, profonda rettifica dell'edificio protoplasmatico — persino le stimolazioni da « ricostituenti » con cui « s'ingozzano » i ragazzi durante certe soste del loro rendimento. Le costruzioni più lente sono poi anche le più durature, perchè risultano essere meglio edificate e con esse, come l'esperienza dimostra, più lunga diviene la durata stessa della vita.

Dal lato opposto vi sono poi ragazzi che, non di rado, rimangono più lungamente del normale bambini, pur non essendo privi di intelligenza. I parenti non si persuadono che l'età non si misura dal calendario, ma che ognuno ha la « sua » età soggettiva, che non si può violare. I biologi non è da oggi che fanno distinzione tra « tempo fisico » e « tempo biologico », tra età « cronometrica » e età « biometrica ». L'osservazione, estesa ad un numero rilevante di specie, ha dato singolari raffronti: un topo di tre anni avrebbe, ad esempio, un'« età biologica » corrispondente a quella di un uomo di settantacinque.

Per l'uomo, infine, viene anche considerata, accanto a un'« età fisica », anche una « età mentale » (si sono elaborate, a tal uopo, speciali « scale metriche della intelligenza ») e non è raro il caso che un ragazzo presenti, temporaneamente, un'età mentale assai inferiore alla sua età fisica.

Il fenomeno presenta caratteristiche escursioni nei due sessi. Le ragazzine, di solito, hanno età mentale superiore a quella dei maschietti coetanei; poi, in un secondo tempo, vengono raggiunte e talora superate dai maschi, che raccorciano, col crescere, sempre più le distanze.

Questi brevi cenni riconfermano quale arduo compito sia « giudicare il fanciullo » e come nessuna pedagogia abbia valore se non illuminata da quel senso, vorrei dire, divino che anela cogliere, innanzi tutto, il mondo interiore di ogni creatura. Quale contrasto con la leggerezza con cui genitori severi e incomprensivi minacciano: « Se avrai un solo esame di riparazione ti farò cambiare scuola »; « Se non sarai promosso ti metterò a lavorare »; e così via, creando nei ragazzi uno stato d'ansia che non favorisce certo la buona riuscita, nè la salute, nè la serenità!

I ragazzi hanno bisogno di essere studiati con amore e con intelligenza nelle loro attitudini, come nei loro momenti di crisi: essi hanno il sacrosanto diritto di seguire la via che è loro tracciata dalle loro stesse capacità fisiche e psichiche, dalla loro inclinazione e possibilità intellettuali, col che solo potrà essere asicurata quella buona riuscita, fonte sicura di equilibrio e di ottimismo, che non si deve assolutamente compromettere costringendoli a percorrere una via sbagliata in obbedienza a un malinteso affetto, a motivi d'interesse o di stolta dignità sociale, od altro.

Non sarà mai sufficientemente detto e ripetuto che solo la serenità di una infanzia felice può assicurare in seguito quell'equilibrio, quella fiducia, quella sicurezza che sono indispensabile lievito ad ogni futura realizzazione.

Ettore Remotti

● Un decreto è stato emanato in Argentina per effetto del quale viene imposta una tassa del 50 % « sui prodotti dell'intelligenza », vale a dire sui libri, composizioni musicali, quadri, sculture, film, fotografie che vengono importati dall'Estero.

La stampa locale inneggia al nuovo decreto affermando che la tassa sarà di grande aiuto a tutti gli scrittori, compositori ed artisti argentini « umiliati e soffocati dalla sleale concorrenza straniera ».

● Dopo « Anni verdi », « Caleidescopio », « Gran Canaria », « E le stelle stanno a guardare », « I tre amori », « Il castello del cappellaio », « La cittadella », e « La via di Shannon », viene pubblicato oggi un altro romanzo di A. J. Cronin, dal titolo « Angeli della notte ».

DUE ANTOLOGIE PER LA SCUOLA

Non posso dimenticare la risposta che — anni or sono — mi diede un amico, già che, come se si trattasse d'una primizia, lo vedevo leggere curiosamente un libro da lui recensito: « Bisogna che lo legga, proprio perchè ne ho parlato sulla tale rivista! ». Ma qualche altro potrebbe riferire anche una mia considerazione fatta più di una volta a quanti mi coglievano con libri in mano di cui non dissi mai parola, o perchè di mero svago intellettuale o perchè di disinteressato studio su questa o quella questione: « Bellissima lettura, tanto più che non parlerò del libro da nessuna parte ». Quest'ultima considerazione la dovrei fare proprio per due antologie di italiano per il ginnasio superiore e il primo biennio del Liceo scientifico — l'una di Francesco Flora e l'altra di Giuseppe De Robertis e Lanfranco Caretti —, posto che ho terminato più di una giornata sfogliando l'uno e l'altro grosso volume allo scopo di: 1° di veder come son fatti (e qui predomina l'uomo di scuola), 2° di trovare qualche bella pagina da consigliare in lettura ai più giovani (e qui il padre ha la sua ragione d'essere). Ma prima di mettere i due volumi nel « confino » della mia biblioteca (cioè nel reparto dei libri di scuola, in uso più ad una mia figliola e alle sue compagne che a me, e quindi destinati inopinatamente alla dispersione) voglio una volta tanto serbar traccia della mia curiosità e metter qualche appunto in carta. Naturalmente non avrò la pretesa di recensire lavori, che solo dai docenti che le sperimenteranno nella scuola avranno una giusta parola per la compagine della scelta, per il commento e per la varietà delle letture.

●

Il volume del Flora (*Le stagioni e le muse: antologia di scrittori italiani e stranieri*, Messina - Firenze, D'Anna, 1949, di pp. 940. L. 1300) mi ha attirato anche nel buon ricordo di una sua precedente ed esaurita silloge di novelle di tutti i secoli destinate alla scuola e qui raccolta e fusa con le altre varie testimonianze della letteratura. Per quanto abbia avuto la mia soddisfazione nel vedere nel grosso volume vere e proprie antologie particolari con un nutrito commento (per Pascoli, D'Annunzio, Carducci, Leopardi, Manzoni anche con brani dagli *Sposi promessi*, Foscolo con molti passi dalle *Grazie*, Tasso e fin Tommaseo, oltre che, per gli stranieri, per Cervantes), il miglior premio che m'ha dato il libro è conseguente ad un desiderio che non sempre si può esprimere: quello di trovare qualche pagina nuova e di leggersela in santa pace. Ecco di Massimo Bontempelli, *Un re in borghese*, racconto che interesserà ogni ragazzetto e lo farà sorridere di fronte ad alcune scoperte assai evidenti della realtà di ogni giorno: si tratta di un monarca che, in incognito va, a piedi per una città! D'altra parte piace leggere i corsivi preliminari con cui Flora presenta autori e brani: si veda quello per Saba, « natura difficile quanto invece diventa chiara e agevole la sua espressione poetica ». Curioso e malizioso insieme è da parte del Flora compilatore presentare un suo brano di prosa — *Il paese delle metamorfosi* (da *Mida il nuovo satiro*) — dove - cfr. p. 25 — ad un'annotazione per la frase « breve lucertola e snelletta », se mi toccasse presentare il brano ad una scolaresca farei notare anche l'eco tutta letteraria di *Purg.*, II, 41.

Quanto al Croce prosatore piace ritrovare *Il buon genio di Napoleone*, cioè quel Cimorelli di cui ora nella nuova silloge degli *Aneddoti di varia letteratura*: gli amici di Flora si facciano raccontare in napoletano con l'episodio anche i particolari inediti — desunti dalla viva parola del Croce — in merito ad una presunta rivalità dell'antico personaggio col Gioberti. Morto nel 1848, celebriamone almeno il centenario con una risata tutta partenopea.

Un buon posto occupano le scelte di Satta, Dossi, Imbriani, Di Giacomo, Porta (con l'aggiunta d'una versione, dall'edizione del Fontana), Belli, Basile (nella traduzione del Croce), Meli. Aggiungiamo per indicare la novità didattica — quanto riguarda molti poeti secentisti — Giambatista Pastorini col sonetto *Genova mia, se con asciutto ciglio*, e il Campanella poeta, e Galeazzo di Tàrsia (il cui accento non dispiacerà anche a molti docenti settentrionali) e l'*Ossian* cesarottiano. Senza tacere la storia di Teverina e Besilea dalla *Cronaca* malespiniana, che era uno dei gioielli della precedente antologia. Tra le pagine di scrittori stranieri vedo con piacere Jauffré Rudel nella traduzione di Emilio Mariano (con la collaborazione del quale Vincenzo Errante ha messo fuori la poderosa silloge della traduzione di *Orfeo* presso il Sansoni), una scena della calderoniana *La vita è un sogno* (che si ripresenta nella bella e nota traduzione di Angelo Monteverdi), e La Fontaine tradotto dal De Marchi (e viene in mente un saggio del Lugli al riguardo, apparso anni sono nei *Rendiconti* dell'Istituto Lombardo), un Verlaine reso agilmente dal Praz (con un'altra lirica tradotta da Odoardo Gori), un Napoleone novelliere (fatto italiano dal Flora stesso) e vari altri autori dei più diversi paesi.

Al termine di questa presentazione, fatta proprio in punta di penna per le ragioni suddette, vorrei anche trasformare alcuni segni, fatti a margine qua e là nel libro, in appunti utili per una nuova edizione: a p. 272, ad es., per il testo del Porta « La gran ca' del Romamin » (reso, dall'edizione del Fontana, come « La gran baracca dei burattini », farei anche una nota su Massimiliano Romanini, così popolare che « romanitt » si dissero a Milano i burattini; e già che siamo in centenario muratoriano si ricordi che il gran Lodovico Antonio non disdegnava, al suo tempo, di dar un'occhiata a spettacoli del genere). Così a p. 367 — se l'insegnante non interviene a spiegare — che comprende l'allievo del « presunto Ossian »? A p. 386, per *Il papa e l'arlecchino*, dalla famosa lettera del Galiani alla D'Epinay, qui tradotta dal Bonfantini — menzionerei *ad abundantiam*, già che nel '51 avremo il centenario del Latouche, la celebre sua finzione libraria della corrispondenza « inedita » di Clemente XIV e di Carlo Bertinazzi che tanto inchiostro fece scorrere sui giornali del 1827. A pag. 606, nel titolo di un brano di Leonardo, direi « fortunale » e non « fortuna » come nel testo originario, e in più luoghi metterei il nome del traduttore che è stato dimenticato forse solo per sviste tipografiche. (Al qual proposito segnalo che a p. 854, l'Hugo nacque — per refuso — a Besançon « nel 1885 », a p. 881, che Keats ha scritto l'*Ode su un* — a capo — *Urna Greca*). Chiudo rallegrandomi di vedere accolto alle pp. 847-852 un bel brano di Stendhal, quello su Fabrizio a Waterloo nella versione di F. Martini; ma ai futuri antologisti vorrei consigliare di scegliere — in luogo di questo episodio canonico in molte e molte scelte — qualche altra pagina non meno schietta e significativa.

A questo punto come far a parlare con la dovuta ampiezza dell'antologia del De Robertis e del Caretti, *Antichi e moderni* (Firenze, Marzocco, 1950, pp. 712 con tavv. f. t. L. 1100)? Intorno ai due compilatori la cui voce sentii la prima volta con sorpresa verso il Ferragosto in un « approdo » della radio su Forte dei Marmi — molto si potrebbe dire, sia per il metodo della scelta, sia per il commento. Amore alla lettura spinto fino alle sottigliezze dell'analisi testuale, nel primo, gusto della filologia nel secondo autore di minori anni, è vero, ma di non minore passione per la « letteratura » sotto ogni forma, hanno certo giovato a rendere assai agevole presentazioni e commento d'opere di più secoli. Chi ha già insegnato qualche volta sulle antologie del De Robertis (anche in collaborazione col Pancrazi) sa quali risultati raggiunge coi giovani scolari un metodo del genere. Certo questa volta il Caretti avrà portato il suo contributo di una controllata adesione filologica e linguistica ai testi. Ma non mi soffermo sui particolari della compagine, già che ho condotto troppo in lungo la comunicazione dei miei appunti marginali.

Per far piacere a De Robertis gli ricorderò di qui (in merito alla *Pioggia nel pineto*, p. 564, e al nome di Ermione) in riferimento al fascino dei nomi e alle « fonti », proprio a proposito, del personaggio raciniano, alcune note di Georges May, *D'Ovide a Racine*, Paris, Presses Universitaires de France e New Haven, Yale University Press, 1944) e per dar un nuovo lavoro all'amico Caretti gli consiglierei per la famosa novella bandelliana, a p. 170 di far una nota dove per la prima volta è citata la via milanese di San Giovanni sul muro (tuttora esistente nei pressi del Castello sforzesco), visto che, nella lettura, quasi sempre i ragazzi uniscono il « sul muro » al « conversava molto spesso » che subito segue!

Ma questo sia detto allo scopo di non stender solo un nudo annuncio librario per una fatica che certo recherà a buoni frutti alla scuola e che, nella fattispecie, farà conoscere vari autori d'oggi — cari al cuore dei due studiosi — ai giovinetti delle nostre scuole. Da Cardarelli a Quasimodo, da Cecchi a Vittorini la scelta non è stata certo avara.

Carlo Cordiè

NOTIZIARIO

● Uscirà a giorni la nuova collana di divulgazione, edita da Garzanti, cui è stato dato il titolo di « Saper tutto ».

I primi sei volumetti saranno: « Come si difende l'organismo » di Léon Binet, professore dell'Università di Parigi; « L'energia atomica » di Albert Bouzat, uno specialista in fisica nucleare, « I Paesi leggendari » di René Thevenin; « La polizia scientifica » di Léon Lerich; « I grandi problemi dell'economia contemporanea » di Bertrand Nogaro, dell'Università di Parigi; « La sessualità » di Louis Gallien.

La collana è il parallelo italiano della serie francese « Que sais-je? ».

● La Casa Editrice Einaudi ha pubblicato nel mese di ottobre le seguenti opere: « Foglie d'erba » di Walt Whitman; « La prigioniera » di Marcel Proust; « Racconti dell'Ohio » di Sherwood Anderson; « Le memorie di un cacciatore » di Ivan Turgheniev; « Riva chiara » di Vera Panova; « Le malattie infettive » del biologo Burnett ed inoltre due saggi: « Roma bizantina » (ricordi letterari di cinquant'anni fa) di Squarciapino.

● Tra i libri pubblicati recentemente in Inghilterra figurano: « The easy way » di Kai Cicellis; « They're open! » di Ronald Wilkinson e Roger Frisby; « O Said the squirrel » di Margaret Wise Brown e « Why i escaped » del Tenente dell'aviazione russa Peter Pirogov, il quale racconta la sua fuga dalla Russia e descrive la vita civile e militare del suo Paese.

● Secondo i dati ufficiali, sono stati esportati in Francia, nel 1949 libri italiani per un valore di 76.394.000 fr. (contro 51.390.000) e sono stati importati in Italia libri francesi per un valore di 91.309.000 fr. (contro 46.482.000 del 1948). L'Italia

● E' stato inaugurato a Bogotà un « Corso Dantesco » tenuto dal prof. Bruscantini presso l'Istituto Caro y Cuervo che è la massima accademia filologica della Columbia dal dott. Josè Manuel Rivas Sacconi.

● Una nuova collezione di narratori italiani viventi è stata iniziata dalla Casa editrice Neri Pozza di Venezia. Sono stati pubblicati: « Piccolo giudizio universale » di Roberto Papi, « Diario (1943-46) » di Piero Santi; « In quel preciso momento » di Dino Buzzati; « Il matrimonio di Adriano » di Renato Giani. Sono in preparazione opere di Nicola Lisi, Antonio Barolini, e Arturo Loria.

Commediografi del '500

(continuazione della pag. 2)

da »; e il « gambero », come qualche altro saccente suggerì « quasi che volesse servirsi del *cancer* latino, e non si accorse, ch'e' cadeva da questo errore in un altro... perciò che il gambero ordinariamente non si mangia se non arrosto, o almeno arrosto sono nel miglior modo: et in questo sonetto sono addotte per esempi cose, che sieno, o poco piacevoli, o veramente di gran fastidio... ». E poi c'è ovunque, nella opera un invito alla retta e severa lettura, contro le « cavillose, e sofistiche, e stiracchiamenti » e contro gli « espositori e commentatori [che] fanno dire a questi poveri poeti, cose, che non l'arebbon dette con diece tratti di corda... ». Nè mancano le divagazioni aneddotiche, che più precisamente, come vedremo, rivelano la vocazione al racconto. Così la chiosa al verso:

« Havere il fuoco presso, e' l vin discosto »,

è data dalla inimitabile semplicità della narrazione, colorita e arguta, del fattarello relativo a un cortigianetto che involava dalla mensa del suo signore panini di burro, e della burla che costui gli ordì contro, trattenendo il briccconcello, così imbottito, presso il caminetto, ove « il fuoco lavorò di maniera che 'l burro passato dal seno alle calze, e d'indi in terra, fece un lago di sapienza coquinaria... ».

Insomma l'operetta, che comunque merita di essere più largamente conosciuta, ci pone davanti a motivi di gusto e di preferenza, su cui il Cecchi nelle commedie s'indugiò ricamando un boccaccismo di forma, che costituisce una vera e propria poetica nella commedia toscana, e più profondamente fiorentina del '500.

Aldo Vallone

SUGGESTIONE DI BYRON

« La meravigliosa »: così Byron definisce Roma nella sua prima lettera scritta da questa città il 5 maggio 1817 e diretta all'amico editore John Murray. Tuttavia l'attributo, un po' enfatico e prettamente byroniano, rivela appieno l'impressione ricevuta dal poeta, giunto felicemente al termine del lungo e faticoso *Pilgrimage*. Egli sente le rovine e i monumenti quali superstiti testimoni di una tragedia immane che spesso trova più di un riflesso nel suo intimo tormento, e al cospetto di quelle vestigia l'errabondo vate ritrova pure la sua vena migliore e canta in versi melodiosi e sinceri la magnificenza, la bellezza, le glorie passate e lo stato presente della città « madre di estinti imperi ».

Com'è noto, la Roma di Byron si ritrova quasi interamente nel quarto canto del *Childe Harold*, ma anche in altre opere non sono rari i riferimenti più o meno ampi ad essa: dalla *Profezia di Dante* al *Deforme trasformato*, dalla famosa descrizione notturna del Colosseo incastonata in una scena del *Manfredi*, alla originale definizione di Venezia — *ocean-Rome* — che va ricercata nel III atto della tragedia *I due Foscari*. Scarse invece le impressioni romane nelle lettere del poeta. Egli rimanda laconicamente alle guide i corrispondenti desiderosi di notizie meno parsimoniose. « Vide guide-book » è la sua espressione sacramentale; sovente una serie di *etc.*, sostituisce pigramente, direi quasi malignamente, le belle frasi che con ragione si aspetterebbero dalla sua penna, e non di rado gli stessi particolari vengono ripetuti a destinatari diversi.

●

Per lui, poeta, la città che giudica più bella della Grecia e di Costantinopoli è « assolutamente indescrivibile » in prosa; sicchè è per mero diletto che registra qualche curiosità. Lo colpiscono, ad esempio, i capelli alla Raffaello portati dagli artisti tedeschi; ritrova nell'Apollo del Belvedere l'immagine della vaghissima Lady Adelaide Forbes, e, incorreggibile amante del macabro, riporta con estrema minuziosità la cronaca relativa all'esecuzione capitale di tre briganti. Nè mancano alcuni tratti ameni in queste pochissime *letters* che parlano di Roma; poi, sulla strada del ritorno, l'eco di quel soggiorno si farà sempre più flevole nella corrispondenza byroniana, fino a spegnersi del tutto. E ne resterà la memoria soltanto nella questione Thorwaldsen, per la cui definizione occorreranno ancora degli anni, relativa al busto di Byron che lo scultore danese aveva scolpito allora per incarico di John Cam Hobhouse, poi Lord Broughton, che del poeta fu compagno d'orgie, di viaggi, di studi.

Pochi giorni durò la permanenza romana del giovane Lord — dal 29 aprile al 20 maggio del 1817, secondo la testimonianza di Hobhouse — ma, per lunghi anni, coloro che seguiranno in Italia le orme di Aroldo il cavaliere, fino all'ultima agognata tappa, non riusciranno a svincolarsi dal ricordo del pallido inglese che li aveva preceduti, e, pur nella visione trionfante della realtà, rimarranno inconsciamente ancorati alla Roma da lui trasfusa con tanto entusiasmo nella sua opera poetica. E basti, a documentare tanta suggestione il solo episodio del gladiatore agonizzante nell'arena, cui fa da sonante introduzione il realistico primo verso *I see before me the Gladiator lie*: « A me dinanzi il gladiator vegg'io sull'arena prosteso », come molto liberamente tradusse per primo Giuseppe Gazzino.

Stendhal, che aveva conosciuto personalmente Byron, di questa commossa rievocazione fu una della prime vittime illustri. In una placida notte romana, entro la cerchia del Colosseo imbiancato dal chiarore lunare, egli farà rivivere la mirabile scena agli amici che lo accompagnavano. « Le clair de lune était si vif — scrive nelle *Promenades* alla data del 28 novembre 1828 — que nous avons pu lire plus tard quelques vers de lord Byron ». Versi che sono proprio quelli di cui si parla, e per di più riportati da H. Beyle nel testo originale. Di essi si ricorderà pure Hawthorne nel *Fauno di marmo*; Ruskin ne farà le lodi in *Praeterita*, giudicando il passaggio « più che nobile, *perfetto* », e Veuillot, per il quale Roma, si badi, è « la ville des âmes », proprio fra i ruderi dell'Anfiteatro Flavio rivivrà con spirito di cristiana pietà quanto aveva già sentito l'irrequieto britanno devoto a Nemesi.

●

« Byron — constata Giuseppe Prezzolini — fino al 1850 circa fu il dominatore del gusto e attirò la curiosità di quanti si recavano in Italia. Dell'Italia fu interprete e si può dire che il suo giudizio sul nostro paese, che ebbe dagli Dei il *fatal gift of beauty*, abbia dato la nota fondamentale di ammirazione e di commiserazione che risuona nei commenti di infiniti stranieri ». Ancora nel '70, però, divenuta finalmente Roma la capitale dell'Italia unita, Pietro Isola non troverà di meglio, per festeggiare l'avvenimento, che tradurre le migliori strofe dell'*Aroldo* riferentesi a questa città: come giusto mezzo secolo più tardi Corrado Zacchetti dedicherà un volume a *Lord Byron e l'Italia* « per trovarsi quasi un conforto all'iniquo, ostentato disprezzo, in cui l'Italia è stata dagli alleati stranieri tenuta, dopo il suo sacrificio romanamente magnanimo ».

Si noti che proprio lo Zacchetti tiene a dichiarare nella prefazione alla sua operetta di non aver voluto parlare di byronismo. « Troppo trista materia sarebbe stata, egli aggiunge, questa del romanticismo byroniano in Italia; chè ogni valentuomo sa ormai come su tale influsso non ci sia forse più nulla a dire ». Ma lo smentiva Antonio Porta appena nel 1923, col dare, sul *Byronismo italiano*, un primo volume comprendente la parte introduttiva generale, l'esame delle « opere italiane » del poeta inglese e un capitolo sul « byronismo napoletano ». Veniva contemporaneamente annunziata una seconda parte, che non vide mai la luce, sul « byronismo lombardo e toscano », e forse nella mente dell'autore era ben chiaro lo schema di rassegna regionale della letteratura italiana, studiata nei confronti del byronismo. Purtroppo non se ne fece nulla, ed è così che nessuno ha ancora mai parlato del byronismo romano.

Il fenomeno, invece, è degno d'esser preso in seria considerazione, e allo studioso non mancherà il materiale, poichè tutt'altro che scarse risultano le prove attestanti l'influenza esercitata da Byron su coloro che a Roma si ispirarono. E non intendiamo riferirci soltanto alla letteratura. E' ben conosciuta la sinfonia *Aroldo in Italia*, composta da Berlioz subito dopo il pensionato romano, e, spigolando nel campo delle arti figurative, troviamo che appena nel 1827 Sir Charles L. Eastlake dipingeva proprio in Roma *Il sogno di Lord Byron*, ora alla National Gallery, dove trovasi anche il *Childe Harold's Pilgrimage*, eseguito da J. M. W. Turner cinque anni più tardi. Ed il romano Ercole Rosa, attratto per esso dalla figura del poeta romantico, molto tempo dopo plasmerà il bozzetto per un monumento, bozzetto che giace tuttora nei depositi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

●

Passarono gli anni e Byron restò sempre la pietra di paragone per tutti coloro che si accingevano a fissare impressioni sulla Città Eterna. Anche *byronismo romanistico*, dunque, per usare un attributo ormai definitivamente entrato nell'uso corrente. La frase non sembri troppo azzardata e parli per tutti Adam Mickiewicz, colui che fu detto il « Byron della Polonia », che tradusse *Il Giaurro* e alcuni brani dell'*Aroldo*, e che Byron tenne presente soprattutto agli inizi della propria attività poetica. In Roma egli era quasi atterrito dal fantasma del poeta inglese, che vedeva campeggiare sul Tevere come ad interdire l'ingresso al sacrario. E proprio chi rimprovererà poi al Puskin di aver mancato di originalità, rifacendosi troppo ai modelli byroniani, nel dicembre 1829 scriveva accorato a Francesco Malewski: « il est difficile d'écrire sur Rome; Byron, comme Horatius Coclès, a occupé à grands pas le pont du Tibre — *ingenti gradu occupavit pontem* ».

Livio Jannattoni

In « Cristo fra i muratori » Lea Padovani si è rivelata attrice di grande talento. Qui la Padovani e Wanamaker in una efficace inquadratura del film

Nel n. 30, settima pagina, 3a colonna, accennando alla Mostra regionale della ceramica siciliana erroneamente si scrisse che era stata tenuta a Siracusa. In realtà tale mostra fu ordinata a Caltagirone.

Direttore responsabile Pietro Barbieri

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **« IDEA »**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 45 – ROMA, 19 NOVEMBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

HUMANUM FLUMEN

Ad un fiume immenso che vien sempre più ingrossandosi, e che attraversa e fertilizza, talvolta persino con i suoi allagamenti la nostra civiltà, è stato paragonato il pensiero umano. Quali sono le sorgenti di questo fiume? Alcune sorgenti ci son note. C'è quella ellenica, c'è la latina e c'è la cristiana. Ma quasi inaspettatamente nella corrente, che vien dal fondo delle età, è venuto a sfociare un affluente, giovane, impetuoso, di forza inaudita: la scienza. Si direbbe che codesto affluente troppo presto sia giunto a congiungere le sue con le vecchie acque, quando cioè non troppo solidi erano gli argini e troppo vicine alla sorgente, perchè il letto del fiume non fosse angusto. « La storia del pensiero è breve. Dai primi filosofi greci a noi, si possono contare circa duemila e cinquecento anni. Un istante, in rapporto alla antichità della terra! Se noi lo misuriamo con una serie di vite umane di cinquant'anni, una dopo l'altra, troviamo che cinquanta di queste vite ci separano da Eraclito o da Pitagora, sei da Cartesio, due da Kant. Piccole frazioni di tempo, se si rapportano all'età del nostro pianeta o a quella della nostra specie! Il pensiero possiede ancora gli attributi della giovinezza! ».

Forse in questa immaturità del pensiero è da ricercare l'origine della crisi che attraversiamo. Si direbbe che il pericoloso affluente, la scienza, sia venuto con la sua impetuosa corrente, con il materiale che trasporta a render torbide e mugghianti acque, che avevano già una limpidezza e, in alcuni tratti, persino raggiante trasparenza. Il pensiero cristiano si era sforzato d'integrare il suo messaggio allo spiritualismo di Socrate, di Platone e di Aristotele. Ma il vecchio naturalismo di Talete e di Eraclito, che sembrava estinto, risorgeva vigoroso dopo aver bevuto alla fonte di Giovinezza della scienza moderna. La baldanza della scienza è per così dire epigrafata in questa confessione di Claude Bernard: « Son da prendersi a modello soltanto coloro che hanno fatto le loro prove e che uniscono l'esempio al precetto. Io credo a Torricelli, a Galileo, perchè hanno lasciato delle verità alla scienza, ma Bacone non ha lasciato che errori, e tuttavia vuole regolamentare cose che non conosce e delle quali non ha saputo mai servirsi ».

Un giudizio questo nel cui fondo vi sono motivi ben conturbanti! Notate che qui si tratta di modelli da scegliere, cioè si tratta di tracciare l'esemplare cui conformarsi, se non imitandolo almeno approssimandosi il più possibile ad esso. Insomma è questione di affidarsi ad un direttore di coscienza. Ora, diciamo la verità, Torricelli direttore di coscienza, modello, esemplare, ideale, non può non farci lievemente sorridere. Quanto poi a preferirlo all'autore del *De augmentis scientiarum* e del *Novum Organum*, ossia a colui che, sia pure con qualche non contenuto entusiasmo, viene considerato il creatore del metodo sperimentale, la cosa travalica il limite persino della compostezza mentale. Il Bernard non si accorge che senza il Torricelli egli avrebbe potuto lasciarci quel gran segno di sè tracciato nella storia della scienza, ma senza Bacone forse avrebbe errato per i sentieri della più infeconda fantasia, quella che accozza simboli non rigenerati dall'arte.

Non è a credere che la « battuta » del Bernard sia una breve e caduca accensione di umore irriverente. Il suo atteggiamento orienta oggi spiriti colti e gregge. Il direttore di coscienza tutti vanno a ricercarlo tra gli specialisti di questa o quella disciplina scientifica. L'uomo di laboratorio riempie di ammirazione chi è in cerca di norme per dirigere la propria vita. Il fondo comune della esperienza umana è stato ceduto per le ricerche ai vari Torricelli.

Non vedete la fortuna delle innumerevoli riviste che volgarizzano la scienza? Non si creda che sia la curiosità scientifica o la meraviglia per i segreti dell'universo, o la passione del sapere, a muovere l'interesse della gente.

Ciascuno cerca il suo direttore di coscienza ed è convinto che solo ad un uomo di laboratorio o che almeno abbia dimestichezza con gli strumenti o con i calcoli, può chieder consiglio.

Filosofi e moralisti non hanno che poca o scarsa udienza, ormai. Implicitamente o esplicitamente si rifiuta ogni valore alla conoscenza filosofica, la quale viene ormai considerata come querela tra coloro che han perduto ogni contatto con la mentalità moderna e si ostinano a tener in vita ciò che non ha più bisogno di ossigeno perchè è morto, ma sol di balsamo per non perdere le forme che ancora una certa inclinazione alle cose del passato può, per svago o diletto, voler di tanto in tanto contemplare.

L'aver considerato decrepito quell'« humanum flumen » le cui acque pur disparate sono ancor lustrali per l'anima umana, è l'errore più funesto del nostro tempo. Vorremmo perciò ai discepoli di Talete e di Eraclito dire che Socrate, Platone, Aristotele son d'ieri, e da poco discorrono con noi. Vorremmo dire che il Cristianesimo parla ancora a bambini e va ripetendo anche a costoro che non intendon la sua parola di vita ed è in travaglio perchè all'infantilità degli schemi dei suoi uditori si congiunge dura cervice. Vorremmo infine avvertire che bisogna che gli uomini scelgano tra la misura di Pitagora e quella di Platone. La prima è l'uomo, l'altra è Dio.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

CREMAZIONE

« Sfortunato sognatore, raggio di luna dicorato dalla tempesta, eccolo, al Gombo, già verde, già in decomposizione. Byron vuol dargli la sepoltura della fenice. Dev'essere uno spettacolo. Si accendono le torcie. Il fuoco si appicca alla ramaglia che piange resina. Sulle fiamme Byron getta timo ed incenso; non si parla della fumata. Non ricordo più se ci furono delle libazioni. Raccolte le ceneri, l'urna più tardi fu confidata al calmo cimitero degli Inglesi a Roma, tanto melodioso nella luce latina, in cui la porpora e l'oro del sole fanno aureola alla terra ». Non c'è bisogno di dire il nome del poeta cui gli amici han voluto dare funerali di solennità antica.

Codesti amici han preteso che il corpo di Shelley consumato intieramente, il cuore, ritrovato intatto sia stato risparmiato dalle fiamme ». Come odio queste menzogne, tanto più che son credute. Come son piatti tali miracoli. O falso stupore... Non hanno nel raccontare riflettuto che doveva essere di pietra o di bronzo quel cuore per resistere alle fiamme.

Cor cordium! Si ma di bronzo o di pietra. Non questo volevano far credere Byron e Trelawny. La loro retorica li ha traditi, e ci hanno portati a credere che il tenero e palpitante cuore del poeta fosse duro, duro come pietra o bronzo.

Cuore di pietra, e aggiungiamo, faccia di bronzo? Una faccia di bronzo c'è ma non è quella di Shelley. Esitiamo a dire se è quella di Byron o quella di Trelawny.

TRICENTENARIO DI CARTESIO

Moriva a Stoccolma « ce cavalier français qui partì d'un si bon pied ». Cartesio è « l'identificazione più importante del surmoi francese, ha scritto la Choisy. Forse questo giudizio, per essere nuovo e lungamente meditato potrebbe dare lo spunto ad una interpretazione meno scolastica e meno manualistica del filosofo. L'ideale di un pensiero chiaro ed analitico, ordinato e sistematico, trova tanto consenso nei francesi perchè in fondo la perenne tentazione del pensiero francese è quella di perdersi in una « finesse » che a prima vista induce a credere che una perenne esplorazione sotterranea ricerchi sensi reconditi dell'umano comportamento. In effetti però il surmoi francese è piuttosto stile, e come tale necessità di tagli nella realtà e quindi di impoverimento di essa.

Insomma è una certa povertà che nasconde se stessa per mezzo di una linea dura scrupolosa e puntigliosa. Cartesio dà una regola, (la terza), per condurre per ordine i propri pensieri e che consiste nel cominciare dagli oggetti più semplici e più facili ad essere conosciuti, per salire a poco a poco alle conoscenze più composite. La sua preoccupazione, loderole, e di nulla omettere. Ora l'iniziare il cammino delle cose più semplici ci sembra regola d'oro nell'insegnamento, ma nell'indagine filosofica non sarà motivo di sterilità?

Vien il dubbio che dal semplice e dal facile non c'è via di uscita, e quel salire fino agli ultimi vertici è una illusione pericolosa; quella che crea il surmoi, e il surmoi francese.

ATLANTE DEGLI ANFIBI E DEI PESCI

F. Angel ha preparato due fascicoli di studi anatomici morfologici e biologici sui pesci esotici e dell'acquario.

Le magnifiche tavole fuori testo sono state disegnate dall'autore stesso. Tutto è stato studiato: nutrimento, malattie, nemici. Un competente, il Van Haperen dice un gran bene di questo atlante, lodandone la pazienza, la serietà scientifica e l'arte rappresentativa. Ma il merito maggiore dei due fascicoli è quella presentazione perfetta che rende facile la consultazione.

E' proprio su questa qualità che vogliamo richiamar l'attenzione.

Non è raro di veder tavole e disegni che dovrebbero render più chiaro il testo, ed invece lo infoltiscono di enigmi e di sciarade. Ci si protrebbe opporre che oggi certe immagini che arricchiscono (?) riviste e libri son fin troppo chiare e svelate. Già, ma non è di queste che vogliamo parlare, poichè tra chiarezza e sfacciataggine c'è differenza, in quanto la sfacciataggine è operazione men dissimile da quella in cui si sono specializzati i crudeli di tutti i tempi e che consiste nello strappare a strisciolìne la pelle. Un uomo senza epidermide fa orrore. Ora finchè belle tavole ci presentano le linee anatomiche, e morfologiche dei pesci e dei rettili la cosa è utile. Ma la donna, ad esempio, non è un rettile, non è un pesce, e quindi vederla riprodotta in tavole come quelle dello Angel, può dar fastidio e persino nausea.

Uno studio comparativo delle riproduzioni del naturalista e di quelle dei nostri illustratori di oscenità porterebbe a questa conclusione: che Angel rispetti i pesci e i rettili, ma che i pseudo-Angel non rispettano la natura umana.

Varius

LA FATALE MIMESI

La dottrina platonica dell'arte come mimesi, che almeno nell'interpretazione aristotelica e nella contaminazione plotiniana ha goduto periodi di indiscusso favore, oggi è universalmente respinta come erronea ed estranea al suo oggetto. Per presupposto, si attribuisce a Platone l'opinione che l'arte altro non sia e non possa essere se non imitazione della natura; ciò fatto, ognuno è autorizzato ad accendersi d'ira e a scagliare il suo sasso.

E' errore grossolano, si dice, volere imporre alla creazione artistica un obbligo di fedeltà al reale, che se mai è legittimo soltanto per la scienza; ancor più grave errore è l'obliterare che l'arte opera nel libero mondo della fantasia e non in quello organizzato e raccolto della razionalità. Queste accuse portano grandi firme.

Ora Platone sapeva benissimo tutto ciò e le sue obiezioni e riserve, che culminano nel bando dell'arte dalla città perfetta, muovono per l'appunto da tale suo sapere. Egli parla certamente dell'arte come mimesi, perchè per lui ogni attività demiurgica, cioè ogni agire che si obiettivi in opera, è adeguamento a una « forma »; ma si tratta di una mimesi deteriore ed egli la ripudia, sia perchè è imitazione del reale, che è a sua volta riflesso più o meno imperfetto dell'idea, ed è perciò verità di terzo grado, sia perchè l'artista, quando crea, non è padrone di sè, della sua razionalità: egli è, infatti, in balìa della Musa, la quale gli impedisce di assumere l'immagine del reale con quel discernimento, che solo penetra le cose nella loro intima natura. Creata in uno stato d'invasamento, che toglie all'artista l'uso del raziocinio e insieme quello di un metodo sperimentato e sicuro, l'opera non merita alcun suffragio, nè sul piano conoscitivo, nè su quello etico: non è vicina all'idea, a cui inerisce, anzi in cui s'identifica, il bene, ed è in alcuni generi, come l'epica, la drammatica e la musica, rappresentazione indiscriminata di passioni scomposte. Perciò Platone la esclude dal suo stato perfetto e poi nelle *Leggi*, che rappresentano una visione politica più umanizzata e concreta, le consente un accesso limitato, a condizione che si attenga a una tematica razionalmente controllata. Il bando è soprattutto rivolto ai generi che importino finzione di forme, al cui servizio è l'evento: ma la lode degli dei e degli eroi è sempre consentita.

E' chiaro che, se la mimesi esaurisse l'arte nella concezione platonica, non sarebbe stato possibile bandirla con una motivazione così categorica, restando la possibilità teorica che un bravo artista fosse capace di creare in immagine un reale, come lo crea un esperto demiurgo, quando persegue nel concreto la forma ideale. Invece no: Platone bandisce l'arte, perchè è mimesi manchevole, ed esclude la possibilità che possa essere buona ai fini conoscitivi, non soltanto perchè è sempre una realtà di terzo grado, ma anche perchè l'imitazione, a causa dell'impulso interno che la muove, non può sottostare nè sottostà a criterio razionale. (La distinzione fra la Musa, arte in assoluto, e l'arte dell'artista appare episodicamente nelle *Leggi*, quando il filosofo accenna qualche giudizio critico su manifestazioni del suo tempo).

Di solito gli espositori e soprattutto i critici della dottrina platonica dell'arte dimenticano che in essa, accanto alla mimesi, giuoca questo fattore, di importanza non minore, che è la Musa. Forse essi pensano che il richiamo alla divinità, come promotrice della creazione artistica, sia un semplice motivo letterario, derivato da un atteggiamento della mentalità arcaica, che in ogni *techne*, sia quella del legnaiuolo (*Iliade*, 3, 61), sia quella dell'aedo, riconosce un che di magico o di divino. Invece, sia l'uso dialettico del mito in Platone, sia l'insistenza con cui egli ritorna sul carattere eccezionale della ispirazione poetica, consigliano di porre questo elemento in primo piano, quando si vogliano ricostruire le linee del suo pensiero. Merita perciò ogni lode W. J. Verdenius che, dedicando a questo fine un piccolo, ma assai originale saggio (*Mimesis: Plato's Doctrine of artistic Imitation and its Meaning to us*, Leida 1949), muove proprio da un famoso passo delle *Leggi* (719c), in cui la concomitanza dei due fattori viene espressa in formula chiara. Ma la soluzione che egli propone per conciliare l'apparente contraddizione fra il carattere divino dell'arte e la sua insufficienza (l'insufficienza è in ordine al conoscere e al costume, non in ordine all'arte per sè, com'egli sembra credere) non ci trova consenzienti. Purtroppo, spazio e tempo non permettono di rendere conto qui delle nostre ragioni.

Il testo platonico al quale abbiamo accennato è da intendere così: « Il poeta, quando siede sul tripode delle Muse, non è in sè, e come una fontana lascia prontamente scorrere ciò che viene. E poichè l'arte è mimesi, egli, nel creare uomini che hanno atteggiamenti l'uno all'altro contrari, è costretto a dire spesso cose contrarie a sè e non sa delle cose dette quali siano le vere ». Questa è la lettera, e il senso dell'insieme è abbastanza chiaro: la Musa ispira il poeta, il quale perciò nell'atto della creazione non è capace di pensiero razionale; essendo l'arte nella sua realizzazione, cioè nella manifestazione oggettiva, imitazione, il poeta, nel rappresentare atteggiamenti umani in contrasto (Platone ha qui presente l'epica e il dramma, che imitano « forme » umane), inevitabilmente rappresenta posizioni contrarie ai dati del suo intendere e giudicare con ragione e non è in grado di distinguere da quale parte stia il vero, come conformità alla verità ideale. Ciò Platone dice per mettere in rilievo l'indifferenza razionale del poeta rispetto alle sue creature, in contrasto con l'impegno del legislatore il quale ha una visione ben chiara dei valori che intende attuare e difendere. (Non bene il Verdenius interpreta la opposizione nei caratteri delle figure rappresentate come confusione e contraddizione nell'interno dell'opera d'arte in quanto tale).

Se si tiene presente che Platone ricorre spesso alla nozione della mantica (qui il tripode della Musa) per esprimere il conoscere che avviene per illuminazione e non per conquista logica, l'intuizione unitaria che si oppone alla dialettica del pensiero, s'intende bene cosa valga la Musa nel fatto artistico, come egli lo vede. E' il momento soggettivo, la creatività artistica come tale, in sè indefinibile e perciò divina. Non si può fare carico al filosofo se egli non si ferma a ricercare l'intimo di tale mistero e si preoccupi invece di cogliere il tratto dominante dell'arte nel modo com'essa si obiettiva in opera. Ciò rientra nel quadro del pensiero antico che, una volta scoperta la realtà come oggetto polarizza su essa la sua indagine; e quando si volge al soggetto è solo per rendersi conto della legittimità e validità delle forme del conoscere: l'arte, poichè è posta sotto il segno della Musa, è senz'altro esclusa da tale riconoscimento.

•

Ci si può certo chiedere, sull'esempio del Verdenius, se la dottrina platonica della mimesi abbia un qualche significato anche per noi. Il dotto olandese lo scopre fuori da ciò che ne costituisce il nucleo essenziale, cioè il rapporto Musa-mimesi, e precisamente nelle condizioni che Platone vuole imposte all'arte, perchè possa assolvere funzione educativa: sopravvalutando alcuni accenni platonici alla necessità che il demiurgo tenda alla rappresentazione del buono, egli è felice di reintrodurre una qualche istanza d'idealismo nel realismo della mimesi; per tal via può, inoltre, stabilirsi un certo nesso fra la teoria estetica del filosofo e l'arte del suo tempo, in cui il realismo si circonfonde di un'atmosfera luminosa d'idealità.

Per noi il significato della dottrina platonica è da ricercare nella piena validità attuale della sua formulazione strettamente estetica; e l'aderirvi non ci costringe affatto a scostarci da quello che può considerarsi il canone fondamentale dell'estetica moderna, cioè l'autosufficienza dell'arte, *it means itself* (Bradley), che il Verdenius è costretto a ripudiare.

Infatti, se si lascia da parte il momento soggettivo che è il regno vero e proprio della Musa, la mimesi come rappresentazione che faccia presa su un reale comprende tutta la *techne*, cioè il complesso dell'intuizione nella sua rappresentazione formale. A questa rappresentazione è fissa la mente del filosofo, poichè in essa l'atto creativo si compie.

La sua affermazione che l'arte è mimesi non è altro se non il riconoscimento che ogni obiettivazione, o se si vuole espressione, comporta il riferimento a valori saputi. La sua pretesa, che questo sapere sia il più perfezionato e compiuto possibile nella rappresentazione, si spiega storicamente come rigorismo necessario nel trapasso dall'arte arcaica, la cui rozzezza più non si confaceva allo spirito scientifico, ormai nel suo pieno meriggio. Ma il principio generale ha validità perenne: non è possibile espressione, che non si avvalga di valori saputi; ciò è di ogni linguaggio e quindi anche del linguaggio dell'arte. Il moto della coscienza, qualunque esso sia, non si può obiettivare se non in forme, le quali siano

(*Continua a pag. 8*)

Antonino Pagliaro

GLI ULISSIDI
IERI ED OGGI

Quanto spesso l'arte e la filosofia hanno indugiato a descrivere ed analizzare la monotonia dell'eguale, l'insofferenza per l'indifferenziato, la pigrizia morale causata dal previsto! assai meno hanno portato la loro attenzione sul rovescio della medaglia, la monotonia della varietà perenne, l'ostilità psichica contenuta nell'insofferenza di una forma stabile, lo squilibrio morale provocato dall'incessante franare delle posizioni acquisite. Questo perchè la vita essendo una perenne conciliazione di contrari, un superamento inesausto di antitesi dialettiche, induceva a porre l'accento della meditazione e della rappresentazione su quella che era la resistenza ad un'armonia più facilmente verificantesi nell'esistenza comune: l'incapacità ad originare dal grembo della vita l'inedito, la facilità ad assopire nel ritmo dello sperimentato l'energia vitale, la difficoltà a reggere per i più un brusco transito di climi e d'esperienze. La consuetudine tendeva ad apparire un equivalente della saggezza, l'iterazione dell'atto l'unico modo per elevarsi lentamente alla coscienza e alla maturità d'esso, il conosciuto confondeva il suo volto con quello della pace. L'arte e il pensiero erano quindi generosamente partiti con la lancia in resta contro le gelide erme dell'eguale, avevano portato le scintille dello spirito d'avventura ad incendiare le frontiere degli orizzonti conquistati, erano scesi a misurare le fredde profondità minerali delle radici di quanto al mondo si erge sullo zoccolo dei millenni e dell'accettazione conformistica delle generazioni.

Ma ormai da tempo l'incesso della civiltà e il ritmo degli umani rapporti si sono evoluti in chiave d'accelerazione, di rivolgimento, d'instabilità, sì che si impone all'arte e al pensiero di cangiar letto d'ammalato, di stabilire diagnosi di infermità e disgregazione invece che di cristallizzazione e sclerosi. Infatti sia sul piano politico-sociale che su quello estetico-morale la legge dell'evoluzione lenta e ragionata, la maturazione graduata dei costumi e degli istituti, la discoperta progressiva delle virtualità inerenti ad ogni organismo vivente, sono state sostituite da un'irrazionale voluttà di perpetuo ricominciamento, di sviscerazione crudele del germe della sua storia possibile, da una fede cieca nella violenza per cui l'intervento chirurgico ha soppiantato la normale applicazione terapeutica. Il diploma di vivi venne concesso con molto maggior favore a chi mostrava il sangue, proprio od altrui, che a chi ne studiava le leggi in rapporto alla vita; quello di eroe a chi costruiva il suo monumento sulle rovine invece che a colui che lo poneva sul piano aggiunto all'edificio dell'universo. I musei accolsero cadaveri ancora tiepidi, i tribunali pronunciarono condanne contro ogni vecchiaia ostinata, gli alberi genealogici persero radici e furono tutti caduche fronde. Dapprima — confessiamolo — lo spettacolo fu attraente: si usciva da una casa dove tutto si conservava con meticolosa cura e tutto veniva pedantescamente inventariato, dove ogni cassetto nascondeva libri di memorie e ogni parete effigie d'antenati, dove si camminava con circospezione in punta di piedi, e trovarsi all'aperto, al crocicchio dei venti, nudi e costretti ad ogni stagione ad improvvisarsi gli indumenti, a cercarsi nuove amicizie e a distruggere antiche intimità per allargare il regno della libertà, a non volgersi indietro per non perdere l'equilibrio sospesi come si era a vertiginosa altezza su abissi senza nome da battezzare col sangue di chi cadeva, era inebbriante e dette l'illusione di aver mutato cielo e destino. Cacciate dai boschi le belle addormentate, vuotate le montagne degli eremiti, spazzati i deserti dei contemplativi, e immersi tutti nel Gange purificatore del divenire, parve che si fosse fatto un grande passo innanzi nella conquista della felicità in quanto — almeno — non si aveva più modo e tempo di avvedersi che essa non si possedeva e si identificava col fluire stesso delle cose tutte. Ma oggi l'uomo torna ad accorgersi che entro le acque del fiume che scorre si ripresenta alla coscienza lo stesso problema che affaticava l'uomo seduto sulle rive: di quale sorgente quel moto e a quale foce quella corsa?

Perchè queste domande fossero riproposte alla coscienza di ciascuno forse necessitava che quella instabilità e quell'implacabile moto non si limitassero a sconvolgere i fondali della storia, a muovere le acque profonde dei destini razziali e nazionali, a rimescolare le folle all'addiaccio sulle piazze e le grandi assise delle creature investite di pubblici poteri, ma venissero a sconvolgere le esistenze individuali sin nell'intimità dell'ozio domestico, nella esile trama della propria rete affettiva, nella trita scala vetusta delle proprie consuetudini. Quando ci si accorse che se fuori crollavano le foreste dentro si appassivano i testi di geranio, se fuori urlavano gli uragani dentro sbattevano gli usci e le finestre, se fuori le selve si scatenavano dentro non ci si riusciva a difendere da quei sornioni parassiti che avevano finora coabitato quieti con noi, allora il problema si pose, l'angoscia battè le sue ali vischiose entro la nostra dolorosa meraviglia e divenne il fantasma quotidiano del nostro esistere. Bisognava perchè l'interrogativo metafisico rifolgorasse l'anima che ciascuno avesse sperimentato e sofferto una esistenza nella quale non si fosse potuto giurare di destarsi con l'opinione con cui ci si era addormentati, di riconoscere l'amice quando lo si fosse incontrato di nuovo, di credere al proprio lavoro al quale ci si era donati in un giorno lontano per interi, di ritrovare nei volumi quelle parole per le quali avevano imparato ad amarli. Bisognava che ciascuno sentisse sfuggirgli il terreno per una conversazione per un'associazione d'intenti, per una escursione in comune, e sentisse di muoversi in una nube d'impenetrabile nebbia, come un polipo d'abisso senza trovare scoglio cui afferrarsi, d'emettere versi incomprensibili al resto della fauna e di riceverne di altrettanto inassimilabili alla conoscenza. Bisognava che l'uomo potesse ponderare inequivocabilmente che la solitudine non lo difendeva meglio della comunione e che seguendo le carovane non ci si nutre meglio che coltivando il proprio orticello od anche mendicando alle porte del convento.

E' nata così la noia del vario quando ci si è accorti che questo è un contrapposto ma non un antitodo dell'uniforme; che mentre la norma e la legge, senza determinare nel mondo esterno la pace, possono aiutare la coscienza a trovare la sua pace, la mancanza di valori stabili e di neutre zone d'intesa tra gli uomini distruggono irrimediabilmente l'una e l'altra pace. E mentre per il passato gli irrequieti erano creature sollecitate dall'interno demone ad uscire dalla casa avita, a recuperare le orme del figliol prodigo, a bruciarsi i ponti alle spalle per essere costretti a non arretrare nella esplorazione dei reami dell'inedito, oggi la più parte degli irrequieti appartiene ad un'altra famiglia, a quella dei marinai che sospirano la terra ferma, dei vagabondi sorpresi dalla nostalgia di un focolare, dei fuorilegge frugati dal presentimento che alla schiavitù della legge non si evade infrangendola ma superandola nell'amore.

E forse non è neppure stanchezza o senescenza a legare i passi dei baldanzosi pellegrini di un tempo ma il sentire che dal tragico dissipio di energie per cangiare quotidianamente il volto al mondo, potrebbero agevolmente essere distolte quelle energie che valessero a cancellare le macchie di questo mondo, a restaurarne le falle, a fecondarne le aridità. In questa noia è contenuta anche la stanchezza di abbandonarsi all'esterno, di farsi rapire dalle passioni collettive, di rompere la pigra magia delle suggestioni dell'irrazionale, per più stabilmente fondare le basi della propria libertà interiore, per recuperare qui l'unica varietà che non sia effimera e realmente feconda, quella dello spirito personale che è costante creazione e insofferenza di imitazione. Contro la varietà impressa esternamente alla fisicità del mondo l'originalità perenne della persona nei momenti e nelle operazioni irrepetibili dello spirito. Agli ulissidi per i quali il navigare era più necessario che il vivere ed unica patria l'ignoto succedono ora gli ulissidi per i quali il vivere si identifica col ritrovamento delle vie del ritorno e il riaffrontare la casa del Padre la cui porta che è il suo cuore è pronta a dischiudersi ad ogni appello sincero che lo raggiunga.

M. Camilucci

Drasudeanu - Disegno

IL RAMO D'ORO

Del *Golden Bough*, classica opera di Sir James G. Frazer, il grande etnologo inglese spentosi il 9 giugno 1941 fu già pubblicata in Italia, nel 1925, una traduzione eseguita da Lauro de Bosis sulla 2ª *abreged edition* uscita a Londra in quell'anno. (Com'è noto l'edizione integrale definitiva comprende ben dodici volumi). Ma per una serie di circostanze avverse, questa traduzione italiana non ebbe il successo che il valore dell'opera e l'interesse del tema trattato le meritavano: l'editore Stock di Roma smise presto ogni attività e i tre volumi del « Ramo d'oro » rimasti come fondi di magazzino finirono sulle bancarelle: il traduttore, spirito poetico che poi sacrificò la vita a un supremo ideale di libertà in un volo rimasto famoso, non potè mai curare il lancio dell'opera, essendo costretto all'esilio. Fatto sta che tale opera non entrò mai nella corrente viva della nostra cultura, anche se è largamente conosciuta dagli studiosi (Alcuni sondaggi da me fatti a più riprese, così, senza parere, mi hanno persuaso che quel « largamente » va inteso in un senso non troppo... largo).

Mi sembra dunque degna di lode la coraggiosa iniziativa, presa da Giuseppe Cocchiara, di ristampare il « Ramo d'oro » nella traduzione del De Bosis ma riveduta e corretta da cima a fondo, con un accurato confronto col testo inglese. Siano perciò benvenuti questi due grossi volumi della *collezione viola* dell'Editore Einaudi, che ci invitano a una rilettura di questa bella e attraente opera divenuta giustamente famosa.

In una limpida prefazione il Cocchiara collocando il « Ramo d'oro » nella storia dell'etnologia e della cultura europea, non manca di mettere in rilievo « ciò che è morto », come suol dirsi, di questo classico libro, che apparve la prima volta nel 1890, e che quindi rispecchia talora concezioni e posizioni teoriche ormai superate. Del resto, alla morte del Frazer, già il Pettazzoni ricordandone la figura (nella sua rivista « Studi e materiali di storia delle religioni ») e mettendo in rilievo l'orma da lui lasciata, non si era trattenuto dall'indicare i punti deboli della vasta costruzione e dell'infaticata opera del Frazer. Sì, lo sappiamo, e lo ricorda il Cocchiara, « si è rimproverato al Frazer di aver applicato il concetto naturalistico di evoluzione allo studio dell'intelletto umano: il che comporta la fede in un progresso illimitato e una comparazione condotta esclusivamente in base alla uniformità della mente umana... Così le analogie fra il mondo primitivo, il mondo classico e quello del folklore possono sembrare nel *Golden Bough*, e in fondo sono, prive di quell'ordine sistematico indispensabile a una ricerca strettamente filologica... La stessa etnologia inoltre, ha dispiegato la mentalità primitiva in una serie di cicli che la differenziano e la caratterizzano ». Questi e altri rilievi sono stati fatti e si possono fare al Frazer. Ma... ha ragione il poeta Thomas Stearns Eliot quando dice che il *Golden Bough* « ha avuto una influenza profonda sulla nostra generazione »; e ha ragione il Cocchiara quando afferma che il libro rimane « vivo e vitale, un libro di lettura facile e appassionante oltre che indispensabile strumento di lavoro ».

Cercherò di spiegare, in breve, il segreto della vitalità e della potenza suggestiva di quest'opera.

Essa ha come punto di partenza la spiegazione di un uso dell'antico mondo romano, ancora vivo all'epoca dell'Impero: per illustrare un passo della vita di Caligola, il Frazer ci fa muovere a un viaggio che ci conduce attraverso una immensa vastità di paesi, a un'innumerevole varietà di genti, e che riconosce un ideale filo conduttore dei primordi della civiltà umana per secoli e millenni fino ai nostri giorni. « Nel recinto del santuario di Nemi (dedicato alla dea Diana) cresceva un albero da cui non era lecito spezzare alcun ramo. Soltanto uno schiavo fuggitivo, se ci fosse riuscito, poteva spezzarne uno. In questo caso egli aveva il diritto di battersi col sacerdote, che custodiva il tempio, e, se l'uccideva, regnava in sua vece, col titolo di re del bosco, *rex nemorensis*. Secondo l'opinione degli antichi, questo ramo fatale s'identificava con quel ramo d'oro che Enea colse per invito della sibilla prima di accingersi al suo periglioso viaggio nel regno dei morti... Questa regola di successione per mezzo della spada veniva ancora osservata nei tempi imperiali; infatti Caligola, tra gli altri capricci, pensando che il sacerdote di Nemi avesse tenuto troppo a lungo il suo ufficio, pagò un più robusto sgherro perchè l'uccidesse ». Un semplice particolare; ma per capirlo appieno quale cammino si deve percorrere!

Certo, la base è costituita dalla approfondita conoscenza del mondo antico: e giova qui ricordare che il Frazer cominciò come filosofo classico: un'edizione da lui curata, della *Guerra Giugurtina* di Sallustio apparve nel 1884, sei anni prima della 1ª edizione del « Ramo d'oro »: e tra le sue maggiori opere restano il commento alla *Descrizione della Grecia* di Pausania (in sei volumi) e quello dei *Fasti* di Ovidio (in cinque grossi volumi). Ma la filologia classica non era sufficiente a spiegare la ragione ultima e l'intero significato della antica usanza che aveva il suo centro nel bosco di Nemi, e il Frazer coraggiosamente si è messo alla ricerca del fatale ramo d'oro attraverso la storia delle religioni, la etnologia e il folklore, esplorando un immenso mondo di riti e usanze e credenze e cercando di rintracciare i segreti legami che li uniscono tra loro e attraverso i tempi fino a noi. Così, usi e costumi tra i più noti, come per es. la morte del Carnevale o i fuochi di San Giovanni vengono interpretati in una vasta cornice di riti e di credenze, che ne rivelano l'antichissima origine e la base ideologica a cui si ispirano.

Merito del Frazer è appunto quello di aver gettato dei ponti tra varie discipline che procedevano ciascuna per la propria strada, guardando solo davanti a sè: questa specie di intercomunicabilità tra diverse scienze (tutte di natura storica) se non creata, certamente potenziata dall'opera del Frazer, giovò a ciascuna di esse: e tuttora è feconda di sviluppi, come ce lo provano, ad es., i recenti studi sulle fiabe.

Il Frazer è uno di quegli spiriti magni che aprono alla cultura nuovi ampi orizzonti: e in ciò è un segno della sua grandezza.

Un'altro è dato dalla vastità e solidità dell'architettura con cui sono concepite e costruite le sue opere: dodici volumi per il « Ramo d'oro » e, come s'è detto, sei per Pausania, cinque per i *Fasti*: ma non è tanto la mole come numero di pagine, che ci colpisce, quanto la pianta dell'intero edificio e lo sviluppo delle singole parti, con arditi raccordi e piani sovrapposti e indovinati passaggi armonicamente distribuiti sopra una concezione unitaria.

Infine, uno spirito di poesia pervade tutta l'opera del Frazer: la sua esplorazione attraverso il mondo della magia, delle superstizioni, dei riti, della mentalità e vita primitiva, delle infinite sopravvivenze, è compiuto con l'animo di chi ha ceduto al fascino dell'ignoto e parla con l'entusiasmo di chi ha scoperto nuovi mondi, veduto la realtà con nuovi occhi. Non per nulla, l'opera si apre con un riferimento al celebre quadro di Turner, intitolato appunto il « Ramo d'oro » che rappresenta il piccolo lago di Nemi, « in una scena di sogno tutta soffusa da quell'aurea luminescenza d'immaginazione con cui la divina mente del pittore impregnava e trasfigurava i più begli aspetti della natura ». E bene ha fatto il Cocchiara a porre nell'antiporta del 1° volume una riproduzione del quadro, quasi per suggerire la formula che apre al lettore il segreto di tutta l'opera.

Paolo Toschi

★ NOTIZIARIO ★

● Augusto Guzzo, ordinario di filosofia teoretica nella Università degli studi di Torino, ha fondato in Torino una rivista trimestrale dal titolo: *Filosofia*, di cui han già veduto la luce quattro fascicoli.

Alla rassegna (che ha per emblema un vaso del V secolo raffigurante Edipo in ascolto della Sfinge) hanno finora collaborato, tra gli altri, Luigi Pareyson, Giuseppe Tarozzi, Giacomo Mossa, René Le Serre, Vittore Alemanni, Annibale Pastore, Armando Carlini, Enrico De' Negri, Michele Federico Sciacca, ed una falange di giovani.

Ci piace menzionare fra questi uno specialista di cose hegeliane, Armando Plebe il quale, nel terzo numero della rassegna, ha pubblicato un notevole studio su *Le categorie della storia del giovane Hegel*, che dimostra la saa preparazione e l'acutezza delle sue indagini.

Sotto l'ègida di *Filosofia* Antonio Guzzo ha istituito la *Biblioteca di « Filosofia »*, cioè una collana di volumi presentata in nobile veste editoriale e di primaria importanza per il loro contenuto.

● Allo scopo di onorare la memoria del poeta veronese Sandro Baganzani (1889-1950), un apposito Comitato, creato sotto la presidenza d'onore del Ministro Gonella, del Prefetto e del Sindaco di Verona, ha indetto un grande Premio Nazionale di Poesia, di L. 300.000, indivisibili. Della giuria, con significativa innovazione, è stato chiamato a far parte un celebre *italianisant* straniero, Eugène Bestaux di Parigi, che si affiancherà agli altri giudici, Lionello Fiumi, presidente, Alfredo Galletti, Giuseppe Lipparini, Mario Venditti, Giorgio Ferrante, Ugo Zannoni, commissari, Olindo Viviani, segretario con diritto di voto. A quest'ultimo, presso la Biblicteca comunale di Verona, può essere richiesto il bando di concorso. I manoscritti dovranno essere inviati entro la mezzanotte del 20 gennaio 1951 allo stesso indirizzo. La proclamazione avrà luogo con grande solennità, e con una lettura del premiato e dei segnalati, fatta da Mario Donadoni, in Verona, nel marzo 1951.

● E' uscito il diciannovesimo gruppo dei volumi della B.U.R.: « Sogno di una notte d'estate » di William Shakespeare, « Suss l'ebreo » di Wilhelm Hauff, « La lettera scarlatta » di Nathaniel Hattorne, « Il rosso e il nero » di Stendhal.

● Per le prossime strenne la Casa Editrice Genio ha preparato, nella collana « Accanto al fuoco », « Il Conte di Montecristo » di Dumas, nella riduzione per la gioventù di A. Cavaliere, « Il Capitano Fracassa » di Gautier, nella riduzione di A. Fabietti e con illustrazioni di Gustavino; nella collana « Romanzi per giovanette », « La ragazza dell'ascensore » di Maria Peteani. Nella collana « Ragazzi d'oggi », che si inizia ora, sono comparsi i primi sei titoli: « La fine di John Silver » di D. W. Moore, con illustrazioni di C. Pitz, « La fine di cane nero » di D. W. Moore, con illustrazioni di C. Pitz, « Celestino » di B. Leporini con illustrazioni dello stesso, « Forza Roma » di A. Aldous e illustrazioni di Molinari, « Il tesoro della terra di Arnhem » di A. Aldous e illustrazioni di Roveroni, « Avventure di un marinaio tredicenne » di Ph. Briggs e illustrazioni di Pelizza.

● Dai dati statistici rilevati per l'anno 1949 risulta che la produzione editoriale in Italia è aumentata, rispetto all'anno 1948, del 25 %.

I titoli nuovi assommano nell'anno 1949 a circa 10.950.

Il Greco: Maddalena penitente (Dal volume « Il Greco » di Valerio Mariani edizioni Tumminelli - Di esso parleremo prossimamente)

● In occasione delle celebrazioni tenute a Bologna nella ricorrenza del primo centenario della nascita di Augusto Righi, la Casa Editrice Zanichelli, sotto gli auspici della Società Italiana di Fisica, ha voluto onorare il grande fisico pubblicando il volume « Scelta di scritti », nel quale a cura di G. C. Della Noce e G. Valle è stato raccolto il meglio dell'opera sua, offrendo agli studiosi scritti che sono da anni completamente esauriti.

SCULTURA all'aria aperta

In una delle molte piazze d'Italia al centro delle quali campeggia un monumento (e sono forse troppe) ricordo d'aver assistito ad una scena piuttosto singolare, per non dire unica negli annali delle vicende artistiche. Scontenti del monumento che celebrava, una volta tanto, un pittore, i cittadini dopo anni ed anni di critiche, avevano ottenuto che si riunisse una commissione e che giudicasse « sul posto » l'effetto d'un altro modello dello stesso personaggio presentato per l'occasione: la mattina grigia e fredda d'inverno e l'ora scelta per evitare il fastidioso intervento del pubblico dava a questa avventura artistica un non so che di irreale e di romanzesco.

Il gruppetto dei commissari se ne stava, come in un complotto, a una certa distanza dal basamento e la scultura era quasi completamente liberata dal castello di tavole che l'aveva, fino al giorno addietro, mascherata agli sguardi indiscreti della popolazione. C'era rimasta qualche palanca, ma la immagine plastica già si stagliava nella bruma circostante.

Senza far troppa attenzione a quel che avveniva, me ne andai al lavoro, in una cappella di una chiesa lì vicina dove si stava sistemando un pavimento marmoreo: il vecchio artigiano che vi eseguiva con amore il disegno non mi dette tempo d'aprir bocca e mi investì con una frase ironica all'indirizzo della commissione che lì fuori stava giudicando il modello: « Ma come vuole che giudichino un monumento quando c'è ancora qualche tavola attorno! Senza niente, lo devono vedere: contro il cielo, così s'ha da vedere se s'appoggia o no! ».

Facendo io mostra di non capire, mi spiegò il suo concetto nel modo seguente: « Veda: è come se lei dovesse attraversare un ponte senza balaustra: quando si trova in mezzo, non ce la fa! Ma se ci fosse anche uno spago le si illuderebbe d'essere sorretto e arriverebbe dall'altra parte! ».

Ho ripensato più volte alla sottile e penetrante osservazione del modesto artigiano soprattutto quando m'è accaduto di parlare di scultura in senso stretto: e ancora m'accade di ricordare le sue parole e il suo sorriso ammiccante a proposito della mostra internazionale d'un cinquatennio di scultura tenuta lo scorso settembre ad Anversa, nel parco Middelheim: perchè, appunto, la mostra (del resto assai importante) si tenne all'aria aperta e tutte le tendenze plastiche dell'ultimo cinquantennio erano messe alla difficile prova della assoluta indipendenza dall'architettura e dall'ambiente.

Ma intanto, a proposito di scultura all'aria libera, come non ricordare, per altra ragione con un sorriso, la proposta « rivoluzionaria » che qualcuno (e non dei meno noti nel campo delle polemiche artistiche) fece in un bel giorno di euforia modernistica: di « sfollare » i musei e disporre, per esempio, lungo la via dell'Impero le celebri sculture greche e romane che « ammuffivano » nelle deserte sale polverose? Fuori, all'aperto, la « Venere di Cirene » e la « Giovinetta d'Anzio: sotto il « sole romano » l'« Augusto di Prima Porta » o l'« Efebo di Subiaco »...

Perchè lo strano è che quando pensiamo a sculture all'aria aperta non ci accorgiamo d'essere vittime d'un gusto romantico (sorto, a farlo apposta, in pieno neoclassicismo) secondo il quale la vera scultura era quella celebrativa, monumentale, e perciò « classica » come se gli antichi non avessero curato al massimo l'ambientamento dei capolavori scultorei e non l'avessero prima di tutto salvaguardati dalle intemperie.

Ma cominciò il Rinascimento, con la sua fede nell'uomo, a volere il « monumento » al centro delle nuove piazze e a concepire la scultura come il simbolo della isolata figurazione umana nello spazio circostante: e fu una singolare e felice interpretazione del gusto classico che fruttò impensate conseguenze nella scultura, dal « Gattamelata » di Donatello alle statue equestri dei Farnese, del Mochi, fino ai nostri giorni, in verità non sempre con prove brillanti!

Eppure l'idea di raccogliere i saggi d'un cinquantennio di scultura in un parco, ha avuto i suoi vantaggi: prima di ogni altro quello di mettere nella stessa condizione di autosufficienza ciascuna scultura. Con ciò, più facilmente doveva notarsi la rigorosa impostazione delle sculture di Bourdelle, di Maillol, di Kolbe (pervase da un arcaismo ora culturale ora spontaneamente architettonico) a paragone, diciamo (per citare un esempio assai tipico) del pittoricismo di Rodin o, più tardi, di Renoir del quale erano esposte la « Venere vincitrice » e la bellissima « Lavandaia ».

Quanto a Rodin (un artista ancora da studiare a fondo, superando i pregiudizi del « cattivo gusto » del secolo) c'erano il « Balzac » l'« Adamo » la « Grande ombra » e soprattutto quei « Bourgeois de Calais » che si vorrebbero, una volta, vedere allineati uno dietro l'altro come li pensò l'artista piuttosto che riuniti in gruppi gesticolanti come si vedono nei vari musei.

I « Bourgeois de Calais »: ecco, in verità, un problema di scultura all'aria aperta. Si direbbe che Rodin abbia ideato questa raccolta di personaggi dalla tipologia così incisiva e dai gesti altrettanto espressivi, in una nostalgia dei « misteri » medievali, ma anche nel ricordo d'uno dei più felici saggi di scultura all'aperto che ci abbia tramandato la storia dell'arte: gli Angeli di Ponte Sant'Angelo, con gli strumenti della Passione.

Come sia andata la questione di queste sculture ancora la critica non ha detto con chiarezza, nè si è giunti ad illuminare i rapporti tra i due Angeli di Bernini, in Sant'Andrea delle Fratte, e quelli così bellamente ariosi e palpitanti sulle balaustre del vecchio ponte romano: ma, fino a prova contraria, sarà lecito pensare che Bernini, proprio lui fu uno dei più sicuri maestri negli effetti della scultura capace di « generare » un ambiente (o scultura « fluida » e continua come oggi si dice) avesse la geniale idea di trasformare in tal modo il vecchio ponte e lasciasse modelli di sua mano per le statue: orbene, qualcosa di simile deve aver pensato Rodin (che non per nulla fu definito l'ultimo maestro dell'arte barocca), ma in senso di laica glorificazione dell'eroismo: i suoi personaggi, come altrettante « stazioni » d'un unico dramma umano, si seguivano, quasi come in una ammonizione, e nella loro mimica pittoresca (che può riferirsi tanto a Donatello che al Bernini) dovevano appellarsi allo spazio, immaginato ricco di folla e di movimento, così come, al loro tempo, gli angeli e i santi barocchi si facevano tramite vivente tra la folla dei fedeli e la Divinità.

Solo che qui, ad una fede se ne sostituisce un'altra: quella nella Storia e nelle sue vicende drammatiche, per altro verso ammonitrice dell'umanità. Un anelito alla parola plastica, a un muto eppur eloquente magistero dei gesti fa di questi bronzi uno dei più tipici esempi di quello sforzo di riallacciare l'arte alla vita che tanto spesso naufrago nel piatto realismo o nella retorica. Decorative, subito dopo, le statue di Despiau e di Boudelle, preoccupate di un giuoco di ritmi che da noi risuonarono nell'opera di un Selva o di un Dazzi: ormai già intellettualisticamente distaccate dall'ambiente circostante e incapaci, anzi, di uscir fuori dal loro annodarsi misterioso, le sculture di Zadkine e di Lipchitz: e finalmente tese in due opposte direzioni (verso lo arabesco o verso la massa elementare) le opere di Gargallo, di David Smith e, all'opposto, di Arp, di Moore.

In una rassegna così vasta e impegnativa, gli italiani erano rappresentati da pochi scultori: quattro: Fazzini, Manzù, Marini, Viani: ma se le « forme assolute » di Alberto Viani potevano informare gli amatori stranieri del nostro pronto aggiornamento alle tendenze internazionali della plastica d'oggi, e se i tre nomi precedenti stavano ad affermare saldamente la nostra varia e originale vitalità scultorea, troppi nomi ci si affollano nella memoria per non sentire il rammarico che la scultura italiana fosse solo parzialmente difesa in una mostra internazionale di così ampia portata.

E bisognava, intanto, che vi figurassero, per gli inizi del nostro tempo, Vincenzo Gemito e Medardo Rosso, (per opposte ma ugualmente valide ragioni) e che vi campeggiassero sculture di Arturo Martini, di Martinez, ma soprattutto di Greco, che oggi, meglio di ogni altro, avrebbe potuto indicare in che senso abbia vigore e validità una tradizione plastica secolare ripescata nel fondo di un'alacre fantasia in continuo fermento creativo.

Possano almeno giovare queste ed altre assenze a stimolare, tra noi, il proposito d'una mostra di cinquant'anni di scultura italiana.

Valerio Mariani

● Sette litografie e due acqueforti unitamente a sei prose di **Giuseppe Viviani** sono presentate da Carlo Ludovico Ragghianti in una edizione di gran pregio artistico della Nistri-Lischi di Pisa.

● Alla « Sala delle Stagioni » di Pisa sono in programma per i prossimi mesi diverse mostre artistiche; la Mostra dei pittori livornesi (Osvaldo Peruzzi, Voltolino Fontani, Sirio Pellegrini, Mario Ferretti, Ferdinando Chevrier); una Mostra retrospettiva di Lorenzo Viani; la Mostra dei disegni inediti di Spartaco Carlini e una Mostra di bianco e nero e sculture di Fernando Vallerini.

● Un volume di Giuseppe Ungaretti dal titolo: « Pittori italiani contemporanei » sarà pubblicato prossimamente dall'editore Cappelli. Il libro comprende le opere di Boccioni, Campigli, Carrà, Tosi, Cassetti, De Pisis, Guttuso, Carena, Casorati, De Chirico, Spadini, Guidi, Modigliani, Rosai, Soffici, Mafai, Morandi, Rossi, Scipioni, Semeghini e Saetti.

● In occasione del Festival artistico che si svolgerà in Gran Bretagna nel 1951, i maggiori capolavori di famose collezioni artistiche verranno esposti in mostre appositamente allestite. Sono stati inoltre commissionati, appositamente per il Festival, sessanta quadri dei migliori acquarellisti e pittori ad olio inglesi, che figureranno in una collezione unica.

Drasudeanu: Disegno

Musica proibita

Abbiamo letto una volta, non ricordiamo dove nè quando, di un famoso scultore che avendo modellato un altro Mosè e trovatolo di poco inferiore a quello del suo collega Michelangelo, si uccise. E' inutile domandarsi, poichè sinora non ne abbiamo conosciuto, se esistano musicisti capaci di una così oggettiva valutazione della propria opera e, meno ancora, di una così radicale autopunizione. Compositori e concertisti, e questi più di quelli, sono disposti piuttosto a qualunque forma di sopruso nei confronti degli altri pur di costringerli al tormento — è la parola esatta molto spesso — di un'audizione.

E' facile allora immaginare quel che possa accadere quando questi artisti, giovani o maturi, celebri o sconosciuti, entrano nell'orbita di benemerite Associazioni musicali che con invidiabile fermezza pensano solo ad organizzare concerti e rappresentazioni in tutti i modi ed a qualunque costo. E' un efferato supplizio, questo, che la nostra professione purtroppo, non ci consente di evitare.

Quando nella sonnolenza obliosa dell'estate sognavamo per la musica una lunga e movimentata stagione invernale eravamo certo ben lontani dal sospettare l'esplosione di un furore concertistico così come si è verificato in Roma, e sembra in altre città d'Italia, all'inizio di questo mese di novembre. E c'è il pericolo che si tratti semplicemente di un'avvisaglia poichè devono ancora entrare in azione molte altre Associazioni artistiche e devono iniziare una regolare attività i più grandi Teatri lirici. Il fatto quindi, già in sè preoccupante, minaccia di assumere i più impensati sviluppi.

Non abbiamo qui intenzione di svalutare o condannare, ancora una volta e per partito preso, qualsiasi iniziativa di carattere artistico; non vorremmo, soltanto, che su questo piano si scivolasse in una situazione come quella già denunziata dal Berlioz in una gustosa pagina del suo « Les Grotesques de la musique ».

Al tempo dell'autore i concerti, a Parigi, erano diventati una vera calamità. « Essi vi inseguono — egli scriveva — vi perseguitano, vi ossessionano con sì crudele ostinazione, che il proprietario di un vasto salone letterario ha avuto recentemente l'idea di affiggere alla porta un avviso così concepito: Qui non si danno concerti. Ed il suo salone, da allora, rigurgita di lettori e di amici della quiete in cerca di un sicuro ricovero ».

« Le sale di Herz — scriveva ancora Berlioz — Pleyel, Erard, Gouffier, di Santa Cecilia, del Conservatorio, dell'Hôtel du Louvre dell'Hôtel d'Osmond, del Valentino, del Prado, del Teatro Italiano, non bastano più. E poichè parecchi concertisti cominciano a lavorare all'aperto, in certe strade nuove, dove il rumore delle poche vetture non riesce a garantire la inviolabilità degli orecchi degli abitanti, i proprietari hanno dovuto far scrivere in grosse lettere sulle loro case: E' severamente proibito far della musica contro questo muro ».

Da noi, certamente, le cose non sono arrivate ancora a questo punto, ma non si può disconoscere che da un po' di tempo a questa parte le società artistiche e le sale da concerto si vanno moltiplicando e, quel che è peggio, si vanno moltiplicando anche i prezzi dei biglietti d'ingresso. Cosa, questa, che il Berlioz non avrebbe neppure sospettato poichè nella pagina da noi citata egli parla di compenso dovuto agli ascoltatori da parte dei concertisti. La inflazione, comunque, non ci sembra giustificata neppure da esigenze di carattere, per così dire, interno, poichè durante la scorsa settimana si sono esibiti nelle sale italiane concertisti quasi tutti stranieri.

Si tratta quindi di due fenomeni di carattere generale che sorgono oggi imperiosi all'esame di un osservatore. E chi può prevedere fin dove questo spirito di osservazione possa ficcare il naso?

Noi non facciamo parte di società segrete che, come si sa, proteggono palesemente artisti e professionisti e quindi siamo i meno indicati per certe faccende. Parafrasando, anzi, una dichiarazione di Kant, diremo che se ficcare il naso in certe cose fosse un delitto da punirsi come quello che commise Remo, ci faremo certo passar la voglia di andare troppo a curiosare.

Un programma così poco eroico non ci vieta, tuttavia di pensare che alla base di molte Associazioni musicali ci sia una passione artistica molto discutibile. Per lo meno c'è una forte dose di vanità, una vanità che, purtroppo, assume per noi italiani le proporzioni di un peccato originale. E, come accade per tutti i peccati, questa vanità trova intanto la sua sanzione in un rispetto esagerato ed in una infantile ammirazione per i prodotti stranieri, anche se deteriori.

Questo per non toccare altri tasti. Ma se ci è consentita una piccola variazione al tema vorremmo sapere anche chi paga tutto questo divertimento. E se lo stato interviene con le sue sovvenzioni, perchè non controlla anche i programmi compilati generalmente in maniera farraginosa e inconcludente? Perchè non offrire, col pubblico danaro, ad un sempre più grande numero di persone la possibilità di ascoltare della buona musica che non sia la solita rappresentazione [illegible] a scartamento ridotto? O forse si teme che i grandi geni non possano avere ammiratori anche nelle più umili sfere sociali?

Bisognerebbe coltivare maggiormente l'originario talento musicale del popolo, perchè esso è la sorgente naturale ed inesauribile delle opere d'arte. Anche qui si ripete, infatti, il miracolo del racconto di fra Galdino: perchè anche il talento musicale di un popolo è come il mare, che riceve acqua da tutte le parti, e la torna a distribuire a tutti i fiumi.

Per concludere, ci rimane ora il dovere di dare una cronachetta dei concerti che hanno provocato le nostre considerazioni. Non si spaventino però, i cortesi lettori: non intendiamo fare una dissertazione estetica delle stesse proporzioni. Ci limiteremo ad un breve resoconto [illegible].

Al Teatro delle Arti ha eseguito un concerto di musiche classiche e moderne il pianista francese Pierre Sancan, ben noto nella sua patria, dove ha conseguito numerosissimi premi, e la prima volta che si esibisce in Italia. Il suo pianismo, sicuro e misurato da un punto di vista [illegible], ha una maggior evidenza negli autori francesi moderni, ma ha bisogno di una maturazione quando si tratta di interpretare Schumann e Beethoven.

Un concerto degno di elogi sotto tutti i punti di vista ha avuto luogo al Teatro Eliseo per merito dell'Accademia Filarmonica Romana. Il programma, che si è svolto sotto l'accurata direzione del M. Antonio Pedrotti, comprendeva musiche di autori del settecento tra cui Vivaldi e Bomporti. Il concerto ha messo in evidenza un ottimo complesso orchestrale da camera nel quale si sono particolarmente distinti i solisti Bernucci, Gammarelli, [illegible], Tassinari e Vignanelli.

Al Teatro Argentina si sono avuti durante la settimana ben tre concerti. Nel primo, diretto dal M. Ottavio Ziino che ha presentato anche una sua pregevole composizione, il violinista Richard Odnoposoff ha avuto l'occasione per dimostrare un eccezionale talento di virtuoso eseguendo il Concerto op. 26 di Bruch, il Concerto op. 82 di Glazunof e la Tzigane di Ravel. Di fronte ad una così formidabile esecuzione gli applausi non sono mancati e fra tanto

(continua a pag. 7)

Dante Ullu

Consolazione: Il figliuol prodigo (Museo di Palazzo Venezia)

IL SEGRETO DI PROUST

Attraverso una serie di omaggi postumi — che vanno dal saggio di Ortega y Gasset alla « vita » di Macrus la figura di Proust si è separata dalla triade Proust-Gide-Valéry, colla quale era stata inizialmente confusa, e, crediamo invilita.

Fatto incontestabile, da Proust in poi il romanzo ha cambiato rotta. Dopo che Marcel avrà sdipanato l'indefinita matassa delle sue avventure mondane si scriveranno ancora per le masse, romanzi con canovaccio e catastrofe. Ma ogni scrittore dovrà fare i conti col personaggio di Proust, amalgama od aggregato d'« io », e dovrà cimentarsi con una psicologia che non è la psicologia verticale che, dai classici, si stende fino a Balzac. Si considerava prima ogni essere conoscibile in grazia d'un tratto caratteristico o d'una passione fondamentale. La psicologia di Proust è ellittica e serpentiforme. Incapsulare una creatura in una definizione come una bottiglia in un'etichetta è per lui assurdo. La psicologia classica schematizzava gli esseri incappucciandoli in una definizione e costituiva una collezione di tipi e maschere stilizzatrici della misantropia, dell'ira, dell'avarizia, della lussuria, dell'ipocrisia, della millanteria che si conserva intatta da Plauto a Molière. Solo in Balzac albeggiano esseri più complessi e talora proteiformi. E quanto all'*Education sentimentale* di Flaubert, essa costituisce lo scandalo del vecchio metodo narrativo, la vita di Frederic Moreau vi è rappresentata non più raggruppata attorno a un piccolo nucleo di avvenimenti e di catastrofi, ma come una serie di « momenti », di successioni psichiche, di melodie infinite, fra le quali non corre un rapporto di casualità rigoroso. Frederic Moreau è un dilettante intelligente, irriducibile, perciò, ad ogni drammatizzazione: gli avvenimenti della sua vita sono incompiuti come lui stesso; la sua sorte si compone di amori lasciati a metà, di accavallamenti di velleità politiche ed artistiche contraddittorie. E' questa l'opera più congeniale a Proust nella tradizione francese. Per Proust, gli avvenimenti esterni di una vita non sono niente e non provano niente. Vi sono atti di generosità compiuti per calcoli — delitti orrendi dettati da grandezza d'animo. Lo stesso avvenimento è mostruoso e sublime secondo i profili dai quale lo si considera. Al cospetto delle degenerazioni di M. de Charlus e dai suoi complici egli osserva come noi possiamo essere tratti in errore giudicando dall'esterno e supponendo che s'impegnino tutto l'individuo le azioni di uomini di cui il valore morale e intellettuale può svolgersi indipendentemente in senso tutto diverso. Visti dall'esterno, i cooperatori di M. de Charlus possono apparire dei mostri. Tuttavia essi non furono soltanto in guerra dei soldati meravigliosi, degli incomparabili valorosi; ma erano stati spesso per i loro cavaliere della buona gente, se non addirittura dei valentuomini ». Bisogna concluderne che il personaggio ed il carattere non sono dei monoliti omogenei. Sono cooperative d'io, come madreporiche di soggetto. Il degenerato sussiste in M. de Charlus accanto al raffinato uomo di mondo, la bravura, la dirittura e la generosità cavalleresca non salvano gli amici di Robert de Saint-Loup da predilezioni inconfessabili, Jupien ne può restare un uomo di fine tempra pur dirigendo imprese da codice penale, l'*Albertine* intravista nel sogno e nell'acume del desiderio amoroso si svolgerà parallelamente ad una altra Albertine sottoposta alle influenze più perniciose, senza che tra queste vite parallele ci si possa appellare dall'una all'altra, tutte essendo ugualmente vere. E' facile concluderne all'irresponsabilità, all'indiscriminabilità, al rifiuto di giudicare di esseri che sono dei mondi in perpetuo cambiamento imprevisibili, i personaggi di Proust sono tutti refrattari ad ogni palingenesi.

Essi non hanno regole interiori per giungere alla felicità ed alla dignità. Di qui, il grande imbarazzo in cui si pone chiunque tenti estrarre da « *A la recherche du temps perdu* » un'etica, una religione, una sociologia. Egli non potrebbe da questo punto di vista, spezzare più violentemente colla tradizione dello scrittore francese, profeta e pastore di popoli.

A la recherche du temps perdu non conosce un eroe particolarmente affascinante, un modello od un maestro di vita. Nessuno dei tanti giovani che si pavoneggiano nei salotti dei Guermantes può vantarsi depositario d'una morale superiore nè d'un segreto di palingenesi o di riscatto. Non vi sono in Proust nè eletti nè reprobi. Nè Saint-Loup nè Bloch, nè Charlus, nè Swann, nè Morel possono vantare nel pensiero dell'autore una decisa superiorità nei confronti degli altri. Anzichè progressi, accrescimenti, o sublimazioni, essi sperimentano l'irrigidimento dell'abitudine e della fossilizzazione. La duchessa di Guermantes invecchierà sicura di occupare la prima situazione di Parigi; M.me Verdurin continuerà a vagheggiare i suoi gruppi intimi così come Charlus s'insabbia nelle sue predilezioni inconfessabili e nessuno riesce a lacerare la trama dolorosa del desiderio e dell'illusione. In Proust il dramma degli esseri è lo stesso loro fluire, il loro organizzarsi come memoria e il loro tendersi nel desiderio e il loro ricadere accasciati. La vita, per Proust, non diventa mai ideale, creazione, ed ogni esistenza, logorata dal bisogno di illusione e dal desiderio, si conclude con spaventoso *deficit*. Pertanto non si danno nè cieli nè inferni, nè altezze e nè bassure, in quest'opera stranamente egualitaria sotto il suo apparente snobismo e le cuoche e i maggiordomi vi sono trattati.

Ivi la successione degli atti nei quali la psicologia superficiale schematizza gli esseri, non è che un arbitrario grafico di quegli infiniti vai e vieni, ghirigori ed arabeschi di cui la nostra memoria è la sede.

Gli esseri gli appaiono immersi in una sorta di irridescenza radiante che li rende di momento in momento cangianti: i dilettosi cromatismi che si vanno accumulando nella loro coscienza li trasformano di istante in istante rendendoli irriconoscibili; questa incessante ondosità rende improprie e convenzionali tutte le etichette con le quali si crede sigillarci e definirci, serventi. Nessuna protesta più tagliente si è sollevata contro le classificazioni dei caratteri usuali nella commedia classica, grazie alla quale si consideravano gli individui blocchi compatti, simboleggiamento di una passione esclusiva e che sopravvive, tra squarci geniali, in Balzac. M.me Marneff è la sintesi della perfidia e della corruttela femminile; come il Barone Hulot riassume in sè la sensualità senilmente sfrenata, Eugène de Rastignac, l'arrivismo.

Certamente Proust non ha portato nel quadro una società come quelle che dipinsero Balzac e Zola. L'occhio di Balzac ha abbracciato in una folgorante simultaneità la servàna dell'impiegato e la poltrona del banchiere, le scranne del Commissariato di polizia ed i salotti dorati dell'alta società. Ha evocato davanti al suo sguardo campioni delle più remote e distanti specie d'uomini. Ha intuito di colpo l'epoca del grande e del piccolo, gli intrighi di Fouché e dei pari di Francia e le trame intimiesime dell'Abate Trouber. Nessuna Antropologia raggiungerà mai la *Comedie humaine*. Il mondo di Proust non è un mondo, ma un dipartimento del mondo, il campionario umano che egli ha studiato è ristretto; la società, od il frammento di società che egli ha riprodotto sembra afflitto collettivamente da paranoia mondana e degenerativa. Le passioni che ha approfondito e comprese non sono quelle d'un mondo vertebrato d'interessi molteplici o dalle complesse strutture. Il suo occhio si è perso in una società specialmente tarata ed egli sembra non avere cantato se non l'erotomania morbosa, il sadismo, lo snobismo, i piaceri dell'iniziazione mondana, le acerbità della sessualità che si cerca, i giardini d'Armida della fantasia sovreccitata dal desiderio e dall'attesa, la decadenza degli istinti infrolliti, gli assaggi dell'arrivismo da salotto. Il *reportage* mondano vi tiene un'importanza smisurata, la mancanza di distanza dai suoi eroi, gli ha fatto perdere il senso delle proporzioni. Egli è caduto nell'errore di quegli storici che, avendo votato un amore sproporzionato ad una figura storica, ne raccolgono le quisquilie e le bagattelle. Come Van Hogarth o Reynolds egli non ha dipinto che un universo limitato, egli non ha avuto occhi che per gli uomini dai fini mustacchi e le dame di alto linguaggio, e quella sua società così diligentemente caratterizzata, si restringe a tratti in una massa uniforme. Più d'un personaggio di Proust, per l'eccesso di documentazione minaccia di invecchiare: invecchieranno la passione dreyfusarda di M.me Verdurin o la germanofilia di M.de Charlus, certe dipinture troppo minuziose della società Francese negli anni dell'*Affaire* impallidiscono più presto che non i milionari e i poliziotti della Restaurazione dipinti da Balzac o i finanzieri del Secondo Impero dei *Rougon-Macquart*..... Ciò nonostante molta parte dell'opera di Proust *vitabit Libythinam*, è sicura di sopravvivere.

Lorenzo Giusso

"VERDICT OF THREE DECADES,,

Il mondo oggi si dibatte nell'agonia di un grande sogno. Il sogno fu la speranza di liberazione suscitata dalla rivoluzione russa del 1917, la speranza che l'uomo qualunque fosse finalmente sul punto di giungere a controllare il proprio destino e riordinare la società nell'interesse dell'umanità, abolendo lo sfruttamento, la crudeltà e la schiavitù. Oggi, dopo trent'anni, parte del mondo è composta dagli adoratori fanatici di tale utopia, mentre il resto del mondo ha compreso sempre più chiaramente che il sogno altro non era che una amara illusione. In nome della rivoluzione del 1917 lo sfruttamento, la crudeltà e la schiavitù, lungi dall'essere aboliti, sono stati imposti al popolo russo sempre più spietatamente e minacciano gli altri popoli come mai prima d'ora.

L'opera « Verdict of Three Decades » (Verdetto di tre decenni), dell'autore americano Julien Steinberg è un necrologio di quel sogno, un esame anatomico del tradimento. Lo Steinberg, rifacendosi alle testimonianze di quelli che accolsero la radiosa speranza del 1917, ha riunito una serie di testi che gettano luce sul processo di disintegrazione di tale speranza. Il libro che ne risulta, è, in un certo senso, la storia dell'Unione Sovietica, o meglio un'antologia storica delle crisi prodottesi nel processo per cui la Russia comunista è passata dalla liberazione alla tirannide. Esso è costituito in parte da resoconti di testimoni oculari e di persone che presero parte agli avvenimenti, in parte da riflessioni teoriche di persone che tentano di spiegarsi il perchè del mutamento e in parte da documenti rivelatori provenienti dalla stessa Unione Sovietica.

Lo Steinberg inizia l'opera ripubblicando le predizioni dei tedeschi Rosa Luxemburg e Karl Kautsky — entrambe risalenti al 1918 — importanti in quanto stanno a testimoniare che i socialisti democratici, sia di destra che di sinistra, furono tra i primi a intuire le possibili conseguenze dei postulati di Lenin. Segue poi la descrizione fatta dall'anarchico americano Alexander Berkman della rivolta di Kronstadt, dove fu spietatamente soffocata l'ultima speranza di libertà politica nella nuova Russia; nelle pagine successive poi l'anarchica russa Emma Goldman racconta lo svolgimento di una delle prime riunioni del Comintern, e il socialista russo Victor Serge in pochi vivissimi tratti descrive in modo indimenticabile gli ambigui giorni della N.E.P., la nuova politica economica.

I documenti sul primo decennio si concludono con una galleria di ritratti politici, quello di Boris Souvarine per Lenin, quello di Max Eastman per Trotsky e quello di Stalin — non a caso — per se stesso.

Il secondo decennio comprende il passaggio dalla dittatura al totalitarismo. Sono questi gli anni del grande trionfo di Stalin, della carestia, del moltiplicarsi dei campi di lavoro forzato, dei processi di Mosca e del patto con Hitler del 1939. Ognuno di questi eventi è accompagnato da un'adeguata documentazione. Ad esempio, lo Steinberg riporta alla luce un libro dimenticato del 1933, intitolato « Out of the Deep » (Dal profondo), e composto di lettere provenienti dai campi di lavoro sovietici annessi alle segherie, documenti commoventi e patetici di cui egli si serve con grande efficacia per convalidare la relazione del Tchernavin sul lavoro coatto. L'autore inoltre porta delle testimonianze sulla carestia, si sofferma sulla conversione di Gide, cita Louis Fischer in merito ai processi di Mosca e dà un accurato resoconto dei precedenti del patto russo-tedesco.

Il terzo decennio ci mette di fronte alle ultime conseguenze di tale evoluzione. Vi troviamo un'eccellente analisi della struttura della società sovietica sotto l'aspetto economico, della nuova suddivisione delle classi e della funzioni dei cosiddetti sindacati sovietici. Il biologo americano H. J. Muller illustra le sorti della scienza nell'Unione Sovietica, gli scrittori Silone e Koestler commentano con i loro stili contrastanti la psicologia e la patologia del simpatizzante comunista. Altri saggi sviluppano temi già precedentemente accennati; ma forse più eloquente di qualsiasi documento è l'umiliante « mea culpa » del regista Serge Eisenstein, che dopo aver confessato i suoi errori si prostra supinamente ai dettami artistici del Comitato Centrale del partito comunista.

Le annotazioni dello Steinberg stesso sono utili, acute e tali da dire una parola definitiva su problemi complessi e dibattuti: come ad esempio quello se Stalin possa cosiderarsi o meno l'erede di Lenin.

Nel suo complesso, il libro mette potentemente in rilievo il fatto che gran parte delle cose di cui oggi si accusa l'Unione Sovietica sono già state in realtà denunciate costantemente per più di 25 anni; pertanto « Verdict of Three Decades » dovrebbe essere un efficace incentivo per coloro che ancora indugiano a schierarsi nella lotta per la difesa dei valori della civiltà.

Arthur M. Schlesinger

G. B. SHAW

Con la morte di Shaw scompare, a poca distanza dal suo confratello H. G. Wells, uno degli ultimi campioni, se non l'ultimo, della letteratura positivistica e « modernistica » anglosassone. Chè le ambizioni e i sogni di codesto scrittore, sebbene egli fosse « anche » un artista, furono tutti, sintomaticamente, avveniristici e sociali, ben più che letterari e poetici. La sua opera ha avuto una funzione tanto essenzialmente polemica, che la sua stessa fisionomia di scrittore prendeva rilievo proprio dalle deficienze della società in cui tanto lungamente e non malvolentieri è vissuto (a meno che il nostro giudizio non debba arrestarsi alle soglie degli ultimissimi anni dei quali abbiamo ancora scarsissime testimonianze). Ci vorremmo persino domandare se in un mondo esente d'imperfezioni e di manchevolezze, igienico e perfetto nelle articolazioni, quale egli lo aveva concepito nella fantasia, ci sarebbe un posto per la sua opera. Shaw forse risponderebbe di no, senza minimamente preoccuparsene e forse aggiungerebbe che in un simil mondo non troverebbe posto nemmeno la Commedia di Dante.

Fu autore brillantissimo e scintillante, ma in fondo statico, e anche in questo è il segreto del suo successo. Conquistò presto le sue posizioni e apprese presto a manovrare il proprio talento per mantenerle per tutta la lunghissima vita. Per fare un solo esempio, l'interminabile e famosa prefazione a *Back to Methuselah* era già pronta tal quale da quindici anni quando fu pubblicata. Mirò a conservare le proprie doti, a esercitare il proprio mestiere di cui conobbe tosto i segreti, piuttosto che a evolverlo, e vi riuscì in modo ammirevole. Qui è insieme la spinta e l'arresto della sua arte, ove la tecnica prevale a tutto il resto. Sociologo e moralista in primo luogo, potè appunto per ciò disinteressarsi della indagine storica e anche filologica (il protagonista di *Pygmalion* è in effetti quasi un automa della filologia); non sentì l'esigenza di approfondire le epoche storiche e d'inquadrare le epoche del pensiero e del gusto, ma in vista di una umanità ipotetica e inedita del futuro, acrobaticamente le scavalcò. Ciò gli consentì una prestigiosa libertà di giudizio, alquanto anarchica, nella quale trovan posto i raccostamenti più impensati di fatti e d'individui. Prendiamo, ad esempio, un suo scritto recente, a mio parere molto significativo e non conosciuto ancora, almeno in Italia, quanto meriterebbe: *Everybody's Political What's What* (1911). Ivi, a proposito di superuomini disoccupati, egli scrisse parole tali da farci trasecolare: « Se, come me, non sono uomini d'azione, s'impegnano allora in una propaganda di sedizione e rivoluzione che resulta assai dannosa alla salute politica dello stato. Voltaire, Diderot e Rousseau resero possibili Robespierre e Napoleone, Lassalle e Marx, Engels e Riccardo Wagner han reso possibili Hitler e Mussolini insieme con Lenin, Stalin e Ataturk. Carlyle e Ruskin, Wells e Shaw, Aldous Huxley e Joad rendono possibile il diavolo sa *chi* in Inghilterra: verosimilmente qualcuno che quei sapienti disapproverebbero con veemenza ». Ove si vede quanto fosse paradossalmente diffidente ed evasivo anche nei confronti di sè stesso e come fosse migliore psicologo di Wells, sebbene anche lui subordinasse l'indagine psicologica a quella biologica e in sostanza fosse un sociologo più ancora che un socialista. In altro luogo dello stesso libro l'autore denuncia nel capitalismo, con gli argomenti della dialettica marxistica, la causa prima e unica della guerra (guerra peraltro considerata da lui un accidente che non merita troppa considerazione, nel corso della evoluzione biologica dell'umanità) e nel fascismo vede un fatto internazionale e attuale in tutto il mondo: « ... una guerra mondiale nella quale il fascismo angloamericano combatte il fascismo tedesco e italiano perchè il fascismo è internazionale mentre i capitalisti sono tuttora intensamente nazionali... i fascisti angloamericani, avanti d'accettare un fascismo che non sia di loro produzione e sotto i loro *führer*, provvederanno alla dannazione della Germania e dell'Italia... attualmente i fascisti occidentali s'associano alla Russia per distruggere i fascisti centrali e meridionali, e alla Cina comunista per sconfiggere il Giappone capitalista ». Il fascismo, in altre parole, in tutte le parti del mondo, altro non sarebbe che una manovra dei capitalisti, anche in Inghilterra e in America « ove fu assai men lucido e prese il nome di patto nuovo e d'ordine nuovo... ». Ora, in tutti i brani qui riportati, si noterà la sfiducia di Shaw in coloro che egli chiama « i cosiddetti grandi uomini », i grandi uomini storici cioè, che non sono i superuomini da lui sognati, i normali uomini del futuro, frutto della selezione e della evoluzione biologica assistite dalla scienza sperimentale. E si osserverà ancora che i grandi nomi che egli cita (includendovi paradossalmente il proprio) son quelli degli autori che predilige: altra prova del suo fondamentale scetticismo. Egli è bensì un marxista ma solo perchè vede in Marx un critico eccezionalmente lucido della storia moderna, una sorta di Machiavelli moderno. Ed è realmente curioso il fatto che, in un estroso confronto di Marx e Lassalle con Cristo, attribuendo la chiaroveggenza dei due moderni profeti anche al dato di fatto della loro razza, sembra aver dimenticato persino che anche Egli era ebreo.

•

Biologo illuminato, credente nella evoluzione creatrice e nella « forza vitale » egli, proprio in nome della sua fede nella scienza, dissentiva dalla concezione liberale, che farebbe della libertà un mezzo di selezione politica e non un fine di evoluzione individuale e sociale. E arrivava, in questo stesso libro, a una singolare formulazione della divinità, in un assioma aderente ai propri principî e tale da far gola ai positivisti di tutto il mondo: noi non siamo, scrive, nelle mani di Dio, ma Dio è nelle nostre mani; e nel suo sforzo di separare il problema del male dalla coscienza e di estrarlo chimicamente puro dal mondo, arrivava a proporre l'istituzione di una inquisizione moderna che sopprimesse il malvivente (da lui considerato un anormale irresponsabile) a sua insaputa e senza dolore. Una simile proposta non tanto ci richiama le teorie lombrosiane quanto l'irresponsabilità etica dei decadenti e in particolare di quel Wilde che non fu senza influsso sulla formazione di Shaw. Umanitario ben più che umanista egli fu anche nella sua teoria dell'arte e in particolare dell'architettura che egli intese, con Ruskin e al di là di Ruskin, come « potenza mondiale » e come incarnazione della « forza vitale ». Mentre nei suoi giudizi sulla musica di Wagner, a ottantotto anni, con caratteristica fedeltà alle proprie idee, ripeteva quanto aveva scritto nei suoi primissimi saggi, facendosi un vangelo della confusa religiosità wagneriana, e attribuendo un significato addirittura catartico alla « missione » di Parsifal.

Se mi sono indugiato nel considerare *Everybody's What's What*, è perchè lo ritengo un libro assai significativo ai fini di un giudizio sul suo autore. Un libro rappresentativo e, a dispetto della sua mole, riassuntivo (non perciò organico e unitario). Abbiamo visto come vi siano lumeggiati gli atteggiamenti di Shaw di fronte alla politica e alla scienza e all'arte, gli aspetti della sua personalità che, come si diceva, estrosi e variati quanto si voglia, son tuttavia costanti e ricorrenti in tutta la sua vasta opera. Si aggiunga che quel nemico infaticabile della tradizione, della convenzione, e delle frasi fatte, qualche tratto di somiglianza con i vittoriani da cui prese le mosse lo ha pure avuto, non solo per l'impostazione riformistica e avveniristica delle sue teorie ovviamente riportabili al darwinismo, ma anche per quel vezzo di proporsi ad esempio e di mettersi in mostra da cui i più moderni positivisti e « profeti » rifuggono al punto di imporsi, come l'ultimo o penultimo Huxley, uno sforzo di spersonalizzazione.

L'opera vasta e voluminosa di Shaw è il frutto di un talento naturale metodicamente esercitato e sfruttato per tutta una lunghissima carriera letteraria. Ma lo Shaw più vitale e più valido non è forse quello brillantemente rivoluzionario e abitualmente profetico, quanto quello asciutto e robusto, agile e veemente, che dimentica per un poco sè stesso e il controllo dei propri personaggi, lo Shaw delle scene più drammatiche di *Saint Joan* e di *Candida*, di *The Man of Destiny* dove l'ancora generale Buonaparte (uno dei suoi chiodi fissi) pur lasciandosi menare per il naso da una gentildonna austriaca, pronunciava alla fine discorsi tutt'altro che insensati, parole di saggezza militare e politica sull'Inghilterra.

Augusto Guidi

Aldo Fabrizi in « Prima comunione »

● Nella « Trilogia della Grazia » che viene ad affiancarsi alla « Trilogia della Bellezza », sta per uscire « La soave mestizia del Perugino » anch'essa di Piero Bargellini. Corredata con tavole a colori, è un'opera di indagine ed una personale interpretazione dell'arte del grande pittore, maestro di Raffaello e del Pinturicchio.

PUGLIESE E ROVETTA

Che cosa ha voluto dire S. Pugliese in «Rosso di sera»? (alle *Arti*: C.ia It. di prosa - Paola Barbara, L. Gizzi, C. Annicelli). La commedia, infatti, è costruita in modo che, quando sei sicuro di aver afferrato tutto, ti sfugge di mano, per deliberata volontà dell'autore.

Un certo Gianfranco Mauri, con il nome finto di Nicola Scandone, torna a Roma nel dopoguerra, non senza gloriose esperienze di combattimento e di resistenza, acceso di idealità estremiste; ha con sè Angela, compagna di fede, maestrina milanese, figlia di operai morti sotto il bombardamento, e frequenta Varchi e Cipriano, la mente e il braccio di un partito di punta appena nato e già segnalato per intransigenza rivoluzionaria. Il partito ha un foglio settimanale; ad esso Gianfranco collabora con articoli violentissimi, e sarà proprio lui il redattore, quando il foglio diverrà quotidiano. Intanto i due compagni innamorati debbono sloggiare dalla camera che non pagano da un pezzo, e un residuo istintivo di ordine induce l'uomo a chiedere l'aiuto di Michele, amico di altri tempi, che accorre, abbraccia il redivivo, lo informa d'essersi fidanzato con sua sorella, lo esorta a tornare almeno per qualche tempo in famiglia, dove lo si piange morto, e gli lascia qualche migliaio di lire per placare l'affittacamere. La risoluzione dell'estremista spericolato è proprio quella che ci si aspetta: andrà con Angela presso il padre, la matrigna e la sorella, ad aspettare che Varchi possa retribuire il lavoro per la causa comune. Angela non si oppone, parla sempre pochissimo, cova teneramente il suo amore, e lo segue con sommissione muliebre. «Ma tu mi giudichi, tu disapprovi!», dirà Gianfranco ogniqualvolta scoprirà da se medesimo la propria debolezza, messo di fronte alla casa, alle memorie e alle abitudini degli anni in cui si formarono il midollo delle sue ossa e le cellule del suo sangue. Angela scrolla il capo: non giudica, osserva (anzi, una delle cose più belle della commedia, son gli occhi di lei, spalancati con apprensione e meraviglia, sull'amico). Il padre di Gianfranco, Federico, proprietario di una fornace dove, con poco più di cento operai, lavora duramente per superare la crisi, è il tipo di borghese che costituisce ancora la forza di una classe malfamata: equilibrato, onesto, generoso, combattivo, tutte qualità che conferiscono gran prestigio alle sue parole, mediante le quali, raggiungendo assai facilmente i precordi del figlio, applica gli empiastri necessari sull'infiammazione postbellica, e aspetta che il muscolo principale faccia il resto da sè. Alla demolizione del rivoluzionario, non contribuiscono soltanto l'aggressività del padre, della matrigna, di Michele e di un Monsignore, scaltro e longanime rappresentante di ministri che sanno dimostrare pazienza e simpatia agli sviati; i più duri colpi di piccone gli son dati nello scontro fra teoria e realtà, dall'altra parte di se medesimo, quando, per esempio, predicatore della collettivizzazione dei beni, vede in pericolo il possesso tramandatogli e raccomandatogli dal nonno, oppure, fautore dell'amor libero, deve ascoltare dalle labbra tenerissime della sorella, proposizioni orripilanti sul matrimonio tradizionale. In breve, dovrà confessare ad Angela di non sentirsi più la forza necessaria a riprendere la lotta, e di aver capito che il suo posto è lì, presso il padre, gli operai che amano il loro lavoro e chi lo dirige, moderatore nella realtà, benefattore in effetto, piuttosto che nebuloso teorico d'anarchia, il cui presupposto sarebbe nell'odio per cose che egli ama, e nella coscienza di torti che proprio lui non ha ricevuti. Angela, che come personaggio drammatico capisce tutto e troppo, non ha ribellioni dialettiche: non rimpiange il tempo perduto a catechizzare un apostata costituzionale, quasi lo ringrazia di aver diviso con lei il letto e il pane, e riprende la via assegnatale dal padre operaio, dai bombardamenti di Milano, e dal compagno Varchi, che le offre un posto di segretaria e un branda nella redazione del quotidiano ormai nato. Mentre cala la tela, ti scopri a pensare che Angela potrebbe essere il prodotto di una nuova retorica che, in opposizione alla tradizionale, per cui il sesso, truccato da sentimento, teatralmente ha sempre sopraffatto perfino la ragione di Stato, qui, retorica non meno falsa, assume quella branda redazionale a simbolo o di mistica castità o di esercizi insignificanti, per la Donna finalmente volta a ideali congrui.

Che cosa ha voluto dire il Pugliese? Perchè, fino alla conclusione, ha detto tutto con grande chiarezza e piacevolezza, ma imbrogliando e sconcertando proprio nel concludere. Anche se Gianfranco è figura troppo dimostrativamente delineata, e grossolana fuor di misura rispetto alle psicologie del Pugliese, perchè si possa accettare come credibile (e come avrebbero prima creduto in lui Angela o Varchi?), inclineremmo ad apprezzare l'intenzione polemica di un commediografo che avesse voluto applicarsi ai problemi del giorno senza scomodare l'eterno, denudando la tesi a svantaggio dell'arte, per non essere frainteso. L'allegoria politica, incentrandosi in Gianfranco, avrebbe potuto essere di monito ai partiti dell'estrema, che non s'illudano di convertire tanto facilmente i borghesi. Avrebbe potuto suggerire tramiti di comprensione, ponendo l'accento sulla arbitrarietà dell'estremismo che s'accanisca a torto contro dirigenti e datori di lavoro, i quali, come Federico Mauri, sappiano anche lavorare e si dimostrino per più rispetti necessari, e forse più carichi di responsabilità e preoccupazioni che non di privilegi. Gianfranco, in una conclusione pertinente, avrebbe potuto capire che il suo posto di rivoluzionario è proprio al fianco del padre, in mezzo agli operai che nella stessa commedia rifiutano sproporzionate responsabilità, e domandano tacitamente d'esser diretti da chi è preparato a dirigere e, soprattutto, preparato a capire. Tutte cose che, si badi, Gianfranco dice; ma il commediografo le smentisce o le riduce al grado di facile autodifesa dell'apostata, accentando, in ambiente realistico e nel tono umoristico fondamentale, l'idealismo di Angela e la profonda serietà della sua costruzione psichica.

Non si dice che, con siffatto sviluppo, la commedia sarebbe apparsa nè molto profonda nè abbastanza efficace da poter ricoprire nel labile tempo dell'applauso lo strillante ricordo degli aforismi marxistici, secondo i quali la «buona» e ancor necessaria borghesia è nemico magari peggiore della «cattiva»; si dice che sarebbe apparsa coerente, forse originale, probabilmente coraggiosa. In tempo di dagli addosso all'untore, non spiace il monatto che ci accolga sul carro: sopra di esso salteremo con tutto che di sano o di marcio fa parte di noi medesimi, e grati alla Provvidenza che ci fa sentir vivi. E tuttavia si comprende che al Pugliese sia dispiaciuta la parte del monatto, per quanto gli manchi la voglia di far la parte dell'angelo. La tenuità discorsiva, un po' scettica, disimpegnata, e il tono da «Candido» affinato al massimo, con cui per due atti ha esercitato la polemica a favore della borghesia, non saranno sembrati al Pugliese sufficienti a ripararsi dagli scherni e il disprezzo delle fazioni antiborghesi, che di cose come questa possono fare orrende stracciate, con il rullo compressore di un'etica grave di per sè, e appesantita da un secolo (esse direbbero da millenni) di lotte, sacrifici e aspirazioni, cui — siamo i primi a riconoscere — non ci si può opporre con barzellette e luoghi comuni. Ma anche l'aristocrazia francese saliva il patibolo incipriandosi e ritoccandosi i nei, e più di un rivoluzionario si inchinò dinanzi alla coerenza consacrata dalla morte. Orbene, ci saremmo tolti il cappello a un Pugliese, raffinatissimo commediografo, consapevolmente avvilitosi a pagare il suo tributo all'ora che volge, e dichiaratamente confesso borghese, mentre ci siam dati una pacca in testa, sbertucciandolo irosamente quel medesimo cappello, quando, al calar del terzo sipario, avremmo dovuto applaudire Angela che se ne va, con sodisfazione (ma quanta?) del loggione. Disorientati al punto che pensammo, forse con un po' di insolenza, che il Pugliese avesse voluto salvare le poltrone dai tagli, e i muri dagli schizzi d'inchiostro, con cui gli anarchici di Varchi avrebbero esagito (?) alla perdita della compagna.

Resta all'attivo del commediografo un dialogo spiritoso e brillante, una costruzione abile, la sollecitazione di pensieri perfezionabili secondo la logica individuale, la commozione di qualche affetto che sinistre e destre possono avere in comune. Loris Gizzi disse con perfetta misura le sue parabole di buon borghese. Paola Barbara diede occhi splendidi e malinconie profonde alla sua pur incomprensibile parte di correttivo. Corrado Annicelli fu assai miglior figlio di suo padre che compagno di Varchi, e se apparve all'ultimo miserabilino e ridicolo, fu colpa dell'autore per le ragioni sopradette.

•

Un equivoco non molto diverso abbiamo notato nella celebrazione di Rovetta (centenario della nascita), con la ripresa di «Romanticismo», al *Teatro dell'Ateneo*. La gloriosa mediocrità della commedia fu gravata di nobili intenzioni che, invero, le si addicono perfettamente; e un oratore, l'on. Mazzei, le sottolineò, richiamando alla concordia gli Italiani, in questo momento storico non molto dissimile, egli disse, da quello mazziniano di «Romanticismo». A parte il fatto che non ci accorgemmo vibrasse nell'aria la certezza che almeno qualche mèta del Mazzini sia stata ormai raggiunta, non riuscivamo a evitare l'impressione che gli interpreti recitassero contro Austriaci diversamente identificati in odierni invasori, diversi secondo le convinzioni del recitante; nella qual cosa sarebbe pur da vedersi concordia contro l'invasore reale o potenziale, se non affliggesse il pensiero che certuni si sentono intimamente alleati con Napoleoni glabri e occhialuti, altri... Inoltre, ci parve che, in questo momento storico, «Romanticismo» non celebrasse tanto la Patria una e indivisibile, quanto la congiura e l'olocausto per l'idea. Ingenua illusione creder che oggi serva un Rovetta ad arginare il corso disintegrato di tante nobili e pure energie, e a condurle nel tranquillo e potente bacino donde attingere a tempo e piacimento, per una causa unica. D'unico o unificato, in quello spettacolo abbiam visto soltanto la scena di tre atti, ovvero l'interno di una casa patrizia assai scalcinata. Carlo Ninchi e Carla Bizzarri furono buoni coniugi congiurati, Lola Braccini assai meno convinta aristocratica austriacante (Teresa Lamberti); ottimo Sergio Bargone nella parte del marchesino scioperato che, quasi per caso e per incontro di giovinezza, s'innamora della «bandiera dei tre colori, che sempre stata è la più bella». Come dire, speriamo nei giovani.

Vladimiro Cajoli

LA RADIO

EST MODUS IN MODULATIONE

Protesto, fieramente protesto contro la registrazione, contro i dischi, contro ogni mezzo che deformi maggiormente la voce umana già sacrificata dai più diretti tramiti che la radio può usare. Capisco tutto, mi rendo conto di tutto, so tutto, ma protesto. Capisco che la registrazione su filo, che s'ottiene con rapidi e agevoli spostamenti di specialisti presso uomini, istituzioni e case che non siano auditori o le sale apposite, capisco che è comodo. Mi rendo conto che le complicazioni della vita moderna conducono spontaneamente a un'esigenza di semplicità nell'apparato organizzativo, affinchè i tecnici abbiano alla mano, con assoluta sicurezza, il materiale promesso, all'ora voluta, e per la durata necessaria. So che sarebbe quasi impossibile riunire determinate persone nell'ora determinata dell'ascolto, mentre è più facile adunarle prima, previo accordo, registrarne la collaborazione particolare, e trasmetterla poi. Ma protesto.

Sarà fatale che una gran parte della materia radiofonica subisca questa odiosa necessità, ma constato che, ormai, quasi per tutta la radiofonia si sta attuando la registrazione. Conosco gli argomenti dei tecnici, in questo e in altri campi. Essi sono le divinità motrici della vita moderna; sono gli psicagoghi e gli psicopompi aridi e inesorabili; sono l'anima dei pulsanti, lo spirito delle levette, i mostruosi amplificatori di effetti collegati all'impercettibile giro di viti micrometriche; ragionano e agiscono in rapporto a sezioni di fili, a modulazioni, a lunghezze; cavalcano onde di varia ampiezza paghi di moderarne le sgroppate, ti si ficcano in casa, erompono dall'apparecchio, strillano selvaggiamente (tutta finzione che ci raccomandino di tener basso il volume: è prova della loro valentia l'urlo alto e disumano), ti scagliano contro un nugolo di frecce, colpiscono sempre il medesimo bersaglio, l'udito, lo introntano, diseducano, lo irritano e avviliscono, e spronan via. Quando possono provare d'esser partiti e arrivati, han fatto tutto. Non importa loro se, partendo, portavano in groppa, mettiamo Bach o Dallapiccola, e, arrivando, l'hanno rovesciato nella stanza un accenciato e sparuto fantasma che vomita musiche ad esso quasi estranee. Dallapiccola, disperatamente afferrato ai margini dell'altoparlante entro il quale vorrebbe rientrare, ripercorrere il cammino all'indietro, tornare nella sua Firenze, controllare, strofinandovi su il naso e gli occhi miopi, gli spartiti, le modulazioni, i timbri, le finezze: «dove sono? Dove son mai finite?». Dallapiccola, un gran tecnico anche lui, forse per la prima volta maledice al prepotere dei tecnici, ed è scavalcato a colpi d'onda, a ondate di colpi, cede la presa, è sconciamente rotolato a terra, sussulta, sobbalza, agonizza vociando, or rauco, or pastoso, flautato e trombeggiante, clof, clop, cloch, cloffete, cloppete, clocchete, chchch... Magari! Musa di Palazzeschi, perdono, no, qui sfringola soltanto una misteriosa cucina di musiche e musicisti: ci metto o non ci metto l'aglio? Con la salvia o senza la salvia? Perchè, questo Dallapiccola, te lo vorresti mangiare; e qualcun altro con lui, per una sorta di cannibalismo vendicativo.

I tecnici! Oh, indispensabili, lo sappiamo; ma non è indispensabile la tecnocrazia, specialmente in rami di attività ov'essa dovrebbe servire, riverenti il ciglio e il ginocchio. Guai se i tecnici prendono la mano: le loro dosature perfettissime, che essi preparano e controllano compiaciuti, non hanno nè potrebbero avere alcun rapporto con le dosature dei poeti. Gli dici d'acchiappare il tale, lo acchiappano, lo impigionano, lo liberano all'ora voluta: non si accorgono nemmeno di avergli fatto subire un terzo grado; dopo di che, quel tale, s'esprime come può, povera creatura.

Ma gli Americani... so anche questo: in America si registra tutto. Ragione di più per diffidare. Senza disprezzo per nessuno e dando a ciascuno il suo, diciamo che il senso musicale degli Americani è costituito principalmente di ritmo, che la radio, registrata o immediata, non guasta mai; ma il nostro è intriso di melodia, fin da quando Cicerone teorizzava sulle clausole, e prima: presso di noi è «orecchio», che non vuol dire soltanto padiglione, timpano, ossicini, tube. Tanto di cappello ai meravigliosi negri di New Orleans, ma un piccolo cenno di rispetto anche a Verdi, Bellini, Dallapiccola e «Solemio».

Nè si obietti che, per ottenere la collaborazione di tanti illustri personaggi, è necessario adattarsi alle loro esigenze. Essi, tutti, prima o poi verranno al microfono: ci tengono, sanno che è utile, rende. Troppo spesso, tra gli uomini, la notorietà tien luogo di merito, figuratisi se c'è anche il merito. Un dei più nobili e dei più occupati partecipanti al Convegno dei Cinque, mi diceva, tempo fa, che non avrebbe mai creduto di diventare così rapidamente e vastamente noto, per merito del Convegno. Ci tengono, o tecnici della R.A.I., ed è logico che ci tengano, come sarebbe assurdo il contrario; dunque, non umiliateci troppo, non cedete troppo, perchè, si sa, quand'uno s'abitua ad avere ciò che gli serve con il massimo delle comodità, ne desume il diritto. Ebbene, nessuno dovrebbe sentirsi in diritto di straziarci le orecchie solo perchè è importante o molto occupato. E non mi riferisco al «Convegno», per il quale, anzi, registrazione può significare controllo. Ma in pochi altri casi la registrazione appare altrettanto opportuna, e assolutamente arbitraria e intollerabile nel III Programma. Il quale ci fu presentato e promesso come delizia dell'udito, sodisfacimento pieno e completo del senso musicale, rieducatore radiofonico dell'orecchio, esso che non soffre interferenze, scoppiettii, induzioni (si dice così?). Ed è vero: la modulazione di frequenza permette condizioni ideali di ascolto, ma non quando Foà o Gassmann nasaleggiano entro fili diabolici, o le tre voci della Compagnia di Prosa di Radio Milano e le due di Radio Roma, cinque importanti attori il cui impasto vocale non regge alla registrazione, gargarizzano Pirandello o Giraudoux; non quando dischi di solisti e complessi, specialmente i quartetti, snaturano completamente le caratteristiche strumentali... E altro, altro ancora, fino al caso clamoroso del Job di Dallapiccola, trasmesso in «presa diretta» dal teatro Eliseo, con tanto di suggeritore (fastidioso) e di applausi finali (credibilissimi), ma così difforme, ispido, metallico, confuso, gracchiante, che non ti spieghi i pregi della modulazione e maledici l'adattatore, scoprendo al mattino sui giornali, che la vera esecuzione del Job è cominciata all'Eliseo alle ore 22, quando alla Radio stava terminando. Be', ci si dirà, ciò dimostra almeno i vantaggi di puntualità della registrazione. Ho già detto che capisco, capisco tutto; ma voglio anche dire che si è reso un pessimo servizio a Dallapiccola e anche a me che ascoltavo.

V. Incauda

Aldo Fabrizi e la Morlay interpreti di «Prima comunione»

PRIMA COMUNIONE

Nella prefazione al *Cinema Italiano, oggi*, il bellissimo libro ideato dall'Editore d'Arte Carlo Bestetti, Zavattini scrive fra l'altro: «*Come si è giunti a mostrare sullo schermo un avvenimento di due ore prima, così si dovrebbe riuscire a vedere sullo schermo una sorte di documentario dei fatti privati o dei fatti pubblici con il rigore e la prontezza dello specchio e la qualità analitica propria del cinema che ne rivela tutte le dimensioni temporali e spaziali. Sarebbe, a nostro avviso, uno degli scopi più meravigliosi del cinema in quanto aiuterebbe gli uomini a essere migliori il mattino dopo e non secoli dopo. Il cinema ha questa possibilità di resa quotidiana*».

Questi concetti Zavattini li ha applicati in tono leggiadro a *Prima Comunione*. Il pubblico è invogliato durante la visione del film a meditare sulle azioni del signor Carloni, il borioso protagonista (magnificamente interpretato da Fabrizi), perchè possa fare un adeguato esame di coscienza sulle proprie azioni e trarne le debite conseguenze. Ma non bisogna credere che il film faccia della morale con solenne pedanteria, con cattedratica autorità. Al contrario, Blasetti, raccontandoci quello che fa Carloni e soprattutto quello che avrebbe *voluto* fare da emerito egoista, e quello che avrebbe *dovuto* fare secondo i consigli del regista, in veste di angelo buono e criticone, ha infiocchettato la vicenda di grazioso umorismo, punteggiandola per altro di amara ironia. E' una disputa continua che Blasetti conduce con la *coscienza* del signor Carloni; e a questo ameno dialogare il pubblico è invitato a intervenire. Così facendo, Blasetti e Zavattini hanno la possibilità di dare qualche scappellotto allo spettatore, anche se sono pronti a elargirgli una strizzatina d'occhio o una carezza. E il pubblico ha preso così viva parte alla divertente tenzone e non si sarebbe stupito che all'uscita avesse ritrovato il regista, lo sceneggiatore e Carloni fuori la porta del cinema, pronti a offrire uova di Pasqua con qualche maliziosa sorpresa dentro...

La morale è semplice e gradevolmente avvertibile nelle sue sfumature più umane: perchè non essere più tolleranti? Perchè non smussare gli angoli di ogni controversia? Perchè vedere solo nell'apparente efficacia del denaro la ragione di ogni proprio caparbio diritto? Sembrano parole grosse, forse (confessiamolo pure) anche noiose a sentirsele ripetere. Eppure nel film di Blasetti non appaiono tali. Ora canticchiate su amenissimi ritornelli, ora ariose come sgambettanti balletti, ora in funzioni di umani e toccanti commenti, esse ci appaiono sempre leggiadre, e sprigionano con grazia comunicativa un'ilarità sana e di ottimo gusto.

Il fatto? Un niente: la ricerca affannosa di un vestitino che deve indossare la figlia di Carloni per la sua prima comunione. Una mattinata intera per trovare un vestito? E di chi la colpa? Del Regista? Ma del carattere dell'ampolloso droghiere. Se fosse stato più gentile con il signore che aveva occupato il *taxi* prima di lui, o si fosse comportato in maniera meno sgorbutica nell'autobus, non avrebbe smarrito il pacco contenente l'abito della figliuola. Ma al signor Carloni occorrono tutte queste prove e altre che scoppiettano nel film, perchè si accorga quanto è stato egoista con la moglie che, paziente e amorevole l'ha sempre sopportato. Con quanta meschinità si rivolge a un suo inquilino povero perchè gli ceda un abito per la prima comunione, e lo ricatta, inutilmente, con il denaro e la promessa di non farlo sfrattare. Ma Carloni ha fatto anche una buona azione: vi è stato costretto dal regista, ma l'ha compiuta. Quando è andato dalla sarta, una povera sarta che lavorava in casa, per ritirare il vestito, la donna ci teneva a cucirvi la propria etichetta. Ma Carloni è andato in bestia; aveva fretta e non poteva perdere tempo per una simile sciocchezza. Ma Blasetti gli ha messo sotto gli occhi il volto umile della piccina della sarta che lo guardò con sì accorato dolore per le offese fatte alla madre, che Carloni si è mosso suo malgrado, e ha

(Continua a pag. 6)

Leonardo Cortese

● Le Compagnie di prosa accreditate presso la Commissione Ministeriale della Presidenza del Consiglio, per la concessione della sovvenzione a titolo di «rientro» sugli incassi effettuati durante la stagione 1950-51, sono in numero di 22 e cioè le seguenti: Teatro Nazionale diretto da Guido Salvini, Ruggero Ruggeri, Eduardo De Filippo, Pagnani-Cervi, Renzo Ricci; Piccolo Teatro di Roma con Paolo Stoppa e Rina Morelli Emma Gramatica; O.N.A.S. Tatiana Pavlova; S. N. A. D.-Zareschi-Randone-Scelzo-Bagni, Maltagliati-Carraro, Peppino De Filippo, Baseggio-Gherardi-Cavalieri, Gandusio-Besozzi-Solari, Calandri-Villi-Volonghi, Donadio-Giorda, Cimara-Paul Ferro, Umberto Melnati, Annibale Ninchi, Fratelli Micheluzzi, Anselmi, Abbruzzo, Sarli-Sainati-Besetti, Barbara-Gizzi-Annicelli.

NOVITÀ IN LIBRERIA

FINE DEI DEMONI

H. R. Trevor-Roper, storico di Oxford e ufficiale dell'Intelligence Service negli anni di guerra, ripubblica in nuova edizione il libro che già tanto interesse destò al suo primo apparire tre anni fa, sugli ultimi giorni di Hitler (*The last Days of Hitler*, Macmillan ed.). Come è noto, quando i Russi arrivarono in Berlino alle macerie fumanti della Cancelleria, trovarono bene i segni dell'assedio e del dramma finale, tra cui i cadaveri di tutta la famiglia Goebbels (sei bambini avvelenati dai genitori prima di farsi essi stessi sparare...), ma nessuna traccia più del Dittatore nazista. Dapprima lo dettero per morto, e asserirono persino, a un dato momento, di averne ritrovato e identificato con certezza dei resti; poi, essendosi Stalin pronunciato, non si sa bene su che elementi e per quali motivi, sulla certezza della sua sopravvivenza, ogni contraria ipotesi e indagine fu messa a tacere da parte russa, in omaggio al dogma della infallibilità staliniana. E' probabile che il dittatore rosso abbia anche potuto cambiare idea, ma tale autocritica non essendo mai stata da lui resa pubblica non è più stato lecito a nessuno, di là della cortina di ferro, ritornare sull'argomento: e il libro del Trevor-Roper sulla fine dell'implacabile nemico della Russia è stato escluso dalla zona sovietica di Berlino, e vietata o sequestrata ogni sua traduzione in russo o altra lingua nella sfera d'influenza russa... Curiosi particolari, che l'autore rivela discretamente nella introduzione a questa seconda integrata edizione dell'opera sua.

Nacque essa appunto come incarico ufficiale, da parte più propensa all'indagine sperimentale che al dogma, per raccogliere ogni elemento atto a portar luce sul dramma finale in cui era precipitata l'avventura del Terzo Reich. E la sagacia dell'indagatore, da niuna altra preoccupazione mosso che l'appuramento del vero, è riuscita a darne una ricostruzione che si può ben dire definitiva, anche se manchi e forse mancherà sempre la prova materiale del rinvenimento dei resti mortali di Hitler. Dall'esame dei luoghi e dei documenti, dall'identificazione e interrogatorio critico dei superstiti attori e testimoni di quel dramma (i disponibili al di qua della cortina, chè dal di là, per la ragione anzidetta, fu vano chiedere cooperazione e lume, e dal felice contemperamento, nell'indagatore, delle doti dello storico e del *detective*, ciò che avvenne nel Bunker sotterraneo di Berlino negli ultimi di aprile del '45 si ricostruisce giorno per giorno, quasi ora per ora, talvolta con la precisione e immediatezza di una ripresa cinematografica, interpunta da dissolvenze e lacune. Nelle linee generali, è cosa ormai largamente nota: Hitler rifiutò ogni sollecitazione a lasciar Berlino investita , e cercar scampo nel Sud dove si sperava di poter organizzare un'ultima resistenza. A differenza di Mussolini, volle finire nel centro della sua antica potenza, pur illudendosi fin quasi all'ultimo minuto d'una possibilità di salvezza e di riscossa, manovrando col telefono le sue ultime fantomatiche armate in sfacelo. Quando ogni speranza cadde, e giunsero invece le notizie del « tradimento » dei fedelissimi (cioè dei tentativi di Goering e Himmler per trattar la resa con gli Occidentali), l'eroe incompreso e tradito provvide a non cader in mano al nemico e ad assurgere tra le fiamme di un rogo al Walhalla: una pallottola di propria mano (quella morte che da un decennio il mondo civile invocava, e per cui si eran sacrificati troppo tardi ed invano, pochi mesi innanzi, animosi congiurati tedeschi), e duecento litri di benzina, a cremar la spoglia accanto a quella della piccola, insignificante Eva Braun sposa *in extremis*.

Questa, nei tratti essenziali, la ricostruzione del formidabile « giallo » della Cancelleria del Reich, dietro cui, non più ahimè in semplice metafora di colori, si allarga il rosso di decine di milioni di morti: il sangue del mondo svenato per soddisfare quella diabolica Volontà di male, che lascia pensosi anche i più refrattari alle teologiche concezioni del Male personificato. Per chi legge il libro di Trevor-Roper non mosso da curiosità morbosa del macabro, ma dal desiderio di comprender qualcosa nella più aberrante teratologia umana, la parte più interessante non è la cronaca dei fatti, squallida e in fondo monotona nonostante la sua drammaticità, quanto lo studio di caratteri e l'analisi psicologica e politica di cui lo studioso inglese, qui ben superiore al semplice detectice, ha accompagnato il suo tecnico rapporto. Gli Apostoli dell'Anticristo, dal Goering al Goebbels e Himmler e le figure minori (tra cui Trevor-Roper tende fors'anche troppo a riscattare almeno, intellettualmente lo Speer), il clima di cieca dedizione e al tempo stesso di reciproca sfiducia, di ferocia ed intrigo e bestiale stupidaggine in cui maturò la tragedia del Reich, i connotati *nichilistici* della ideologia nazista (che come tale resta inferiore a qualsiasi altra ideologia politica e sociale, anche se di analoga insidiosità e violenza), tutto questo torbido complesso di degradazione intellettuale e morale in cui era precipitata la Germania di Goethe e di Kant, è analizzato in questo libro con acume e tagliente ironia. Con una punta di illuminismo anche, che ha condotto il Trevor-Roper al poco felice raccostamento fra Himmler e... San Roberto Bellarmino, facendo non senza ragione andare in bestia qualche critico gesuita (e diciamo ciò pur intendendo, forse meglio di quel critico, il *tertium comparationis* nello sconcertante parallelo...). Ma se l'illuminismo può farci talor sorridere, l'estremo opposto, di cui qui è documentata una delle più mostruose filiazioni, ci ha fatto e ci fa inorridire, e il Cardinal Newman, anche egli poco felicemente tirato in ballo dall'autore a proposito del *pereat mundus* caro o ogni fanatismo, sarebbe stato, ne siam certi, con noi e con lui contro la demoniaca compagnia che qui gli viene implicitamente attribuita. La Chiesa cattolica (sia detto ad onor del vero, da chi si sente animato verso di lei da rispettosa ma libera indipendenza di giudizio) dacchè scorse il vero volto del Nazismo, non lasciò dubbi sulla sua posizione e sul suo giudizio verso quella negazione di Dio. Che poi i valori da esso calpestati e dalla Chiesa difesi non fossero solo quelli confessionali e dogmatici, ma altri più universali e più alti, a cui essa stessa, la Chiesa, era stata in passato avversa, è un'altra questione, che richiederebbe di per sè sola lungo e delicato discorso.

Il crepuscolo dei demonii, consumatosi cinque anni fa fra le fiamme di Berlino crollante, dovrebbe aver lasciato l'umanità piena di religioso sgomento, come allo scioglimento della tragedia antica. Di tale sgomento, se anche allora vi fu, sussiste più oggi una traccia? V'è nell'atteggiamento dei responsabili, che hanno in mano le sorti dell'umanità, e in quello delle masse stesse, inerte oggetto di storia, nulla che mostri raccolta e meditata appieno la lezione della *hybris*, della empia superbia punita, che con la fine del Nazismo la Provvidenza parve voler dare al mondo? Ognuno si guardi intorno a sè, interroghi onestamente sè stesso, e avrà poco da rallegrarsi. Si legga o rilegga questo libro, allora, non per la cronaca superata del « giallo », ma per rinnovare in sè l'efficacia di quella lezione; e forse, come chi udì la storia del vecchio Marinaio nella ballata di Coleridge, si ritroverà ognuno, dopo la rievocazione di quella terribile avventura, « un uomo, più triste e più saggio ».

Francesco Gabrieli

OPERE DI WHITMAN

Il nostro primo incontro con Walt Whitman avvenne, subito dopo aver letto un encomiastico saggio di Giovanni Papini sul grande poeta americano, mercè dei buoni offici di Luigi Gamberale che, per la non mai abbastanza lodata *Biblioteca Universale* del Sonzogno, primo in Italia aveva tradotto, e pubblicato nel 1887, una scelta delle *Foglie d'erba*.

L'impressione fu enorme. A bordo del nostro fragilissimo legno, una volta entrati nella corrente di quel fiume impetuoso gonfio e limaccioso, ci lasciammo andare, presi dal fascino della sua forza, che sembrava trarre seco l'universo.

Quando, più tardi, ci vennero tra mano pagine di poeti francesi e italiani che esaltavano la vita, la civiltà moderna, il progresso, con un ottimismo quasi mistico, sapemmo a chi costoro pagavano il tributo, quale influsso avevan subito, da chi ripetevano gli spiriti e le forme dei loro carmi.

Chiamarlo poeta, Walt Whitman, pareva poco; bardo, piuttosto, se non addirittura un profeta che cantava in biblici versetti la solidarietà e la personalità, — i due sessi, egli diceva, della democrazia —, l'uomo e la natura, l'amore indissolubile tra i due, l'Io concepito come specchio e coscienza del cosmo.

Costruttore di una poesia che della prosa assumeva lo sviluppo concettuale e del verso la folgorante immagine, accoglieva in essa *le parti*, tutte le parti, con un insano intento di completezza, fino alla banalità dell'inventario notarile, per la ricostruzione lirica di quel *tutto* ch'era il suo mito, la sua religione.

Passati attraverso altre esperienze, percorso un lungo tratto della fenomenologia letteraria, assorbiti i succhi di altre poetiche, divenuti quindi lettori più smaliziati e men facili all'entusiasmo, con non diminuito rispetto e non diminuita ammirazione rendiamo oggi onore alle *Foglie d'erba*, un libro per tutti e per nessuno, che Giulio Einaudi ci presenta nella superba sua collezione dei *Millenni* e nella traduzione di Enzo Giachino, resa in un italiano di rara eleganza e proprietà.

Altri dirà, certo meglio di quanto noi potremmo, qual è la parte eterna e quale la caduca di questo colossale poema dell'umanità. Noi ci riserviamo invece di dar conto ai lettori di alcune prose Whitmaniane che fan seguito alle *Foglie d'erba* e che per molti italiani costituiranno una vera novità.

Si tratta dei *Giorni scelti*, di alcune prose teoriche, del discorso *In morte di Abraham Lincoln*, dello *Sguardo retrospettivo* e, infine, della *Diciottesima Presidenza*.

Dal punto di vista letterario, le pagine di *Giorni scelti* assorbono a nostro avviso l'interesse che può tuttavia esser trovato anche nelle altre, poichè son esse l'eco più fedele della voce del Poeta. La forma del frammento, la provvisorietà dell'appunto, l'immediatezza della notazione non solo tolgono ma, se mai, aggiungono schiettezza e semplicità all'espressione letteraria di queste prose, tra le quali, diciamolo pure francamente, potrebbero trovar luogo più adatto non pochi poemi di *Foglie d'erba*.

Per converso, scorrendo i *Giorni scelti* il lettore s'imbatte in qualche brano, specie in alcune descrizioni di fenomeni e di oggetti naturali, che meriterebbero di passare, per il loro alto tono lirico, tra le prime.

Anche qui regna, sovrana, la figura retorica detta: enumerazione, come in Victor Hugo l'antitesi, e che per l'indagine critica è la spia della tendenza intima di Walt Whitman alla ricostruzione pànica, grazie ad un processo di nòvero di tante e tante unità.

Egli usa, con visibile preferenza, quale segno d'interpunzione, la lineetta (—) per aggiungere impressione ad impressione, tòcco a tòcco, pennellata a pennellata: a dacchè in aritmetica la lineetta è simbolo della sottrazione, si pensa che meglio qui converrebbe il segno del (+)...

Giorni scelti rientrano in quel genere letterario — ci serviamo di tal falso concetto per scopo puramente pratico e di comodo — che oggi si chiama: *cose viste*, genere che, iniziato con grande successo da Victor Hugo, ebbe il suo àpice e la sua perfezione negli elzeviri di Ugo Ojetti, e che ora si trascina piuttosto stento e malazzato di sulle colonne del *Corriere della sera*.

Sono patetiche rievocazioni di luoghi ove trascorse l'infanzia e la giovinezza del Poeta; potenti scene di battaglia della guerra di Secessione, rappresentate da un apostolo dell'umanità che assistè e confortò centinaia di ammalati e feriti, con tutti gli orrori e tutte le rovine dell'immane flagello; descrizioni di marine, di fiumi, di cieli, d'alberi e d'animali, disegnate da un'anima rousseauiana con quel senso della natura che si effonde nelle *Rêveries d'un promeneur solitaire;* ritratti di personaggi celebri, tra cui quello di Emerson, e quello di Poe, che ci piace qui riportare a chiusura di questa nota, sebbene disegnato come un frettoloso schizzo d'album:

« Ricordo d'aver visto anche Edgar A. Poe e di avergli brevemente parlato una volta (deve essere stato nel 1845 o '46) nel suo ufficio, al secondo piano di un edificio che sorgeva all'incrocio di due strade (Duane e Pearl). Era direttore e proprietario, o comproprietario, del « Broadway Journal ». La visita era a proposito di un mio articolo che egli aveva pubblicato. Poe fu molto cordiale, calmo, sembrava star bene di salute, era ben vestito, ecc. Ho un preciso e piacevole ricordo del suo volto, della sua voce, dei suoi modi, di ciò che diceva; molto gentile e umano, ma fioco, come un po' corroso ... ».

Renato Mucci

"CIVETTA" DI CARRIERI

Raffaele Carrieri entrò in Parnaso con « Il lamento del gabelliere » (1946). Era stato prima, sì, scrittore, ma di pagine di arte, di vita vissuta e di poemetti in prosa. Da padrino ammirato, Francesco Flora presentò quella sua raccolta con un'indagine su quanto fino allora aveva scritto, per trovare la vena che doveva necessariamente sfociare nella poesia in versi. Ammise in lui un'immaginazione veloce, certi battiti essenziali, motivi d'accoramento umano, concludendo su una fondata occasione di poesia. Indagine e conclusione chiamate in causa dal ritardo con il quale Carrieri si è messo a scrivere in poesia. Perchè, si sa, la poesia è degli anni giovanili e la prosa dell'età matura. Mentre per lui è stato tutto il contrario e una spiegazione di una illustre penna non era affatto inutile. Infatti noi leggemmo a suo tempo la prefazione di Flora e con maggiore attenzione le poesie. E ne scrivemmo qualche cosa che diceva così. Il motivo del suo canto Carrieri lo prende da particolari situazioni della sua esistenza. E qualsiasi sacrificio traduce in una incantata serenità, perchè la sua anima è filtro di raccolta dolcezza. Non lo punge alcun tormento e non lo abbatte alcuno scoramento. Immerso in se stesso gode di niente e prende tutto come viene, non già per stoicismo o edonismo, ma per il diletto dei sognatori. Per ciò non ha ricordi sconsolanti. Persino in guerra ha giocato con il suo « cuore bianco ». Sente la morte che « passa e tocca come il vento ». L'essenza della sua poesia, pure svolta nel candore di una favola, è quindi umana. Però se Carrieri abbandona il tono di favola vissuta e narrata e si perde in immagini fini a se stesse, allora scopre un gioco vuoto e stridente, in cui si rilevano non altro che mal riusciti esperimenti di gabinetto, alla luce di una bizzarria che non appare solo nelle espressioni, ma con i versi a colonna anche nella forma. L'acume e la grazia sono naturali doni di Carrieri, però non deve soverchiarli con la fantasia.

Per « La civetta », edita pure nella collana dei poeti dello Specchio di Mondadori, resta da dire altro. Situazioni particolari della sua esistenza non ve ne sono e nemmeno affiorano, forse esse sono state in parte filtrate e assorbite nella sua favola. Quel certo che di zingaresco che fremeva nelle altre poesie, ivi si è esteso tanto, che da principio a fine della raccolta pare di udire un solo ritmo con un solo tono. Carrieri ha creduto di purificare il filone della sua poesia e vi ha tolto quello che variava il suo canto. Così è rimasto soltanto il lato monocorde che egli ha portato a una monodia senza risalti e vivezze di personalità. Perchè può variare il soggetto o l'oggetto, ma continua ininterrottamente l'aspirazione a realizzarli nel mondo poetico con quei soliti accenti, ritmi, espressioni. I quali e le quali hanno giovato della precedente esperienza dell'autore, poichè hanno ricevuto collocazioni, impostazioni, nettezza decisiva più sensibili, ma tutto ciò rimane al di fuori del mondo che si cerca e che deve raggiungere il lettore.

Flora diceva che Carrieri aveva prediletto un certo Apollinaire, Essenin, Ungaretti, Eluard, Fargue, ma a queste particolari predilezioni che per il suo discorso potevano avere qualche fondata parvenza, ora c'è da contrapporre nel modo più assoluto F. Garcia Lorca. Carrieri è ora da prendere in funzione di Lorca senza poter acconsentire nessuna altra attrazione o relazione di poesia. Perchè non è che abbia portato nella sua poesia e quindi nella nostra, un certo senso della poesia di Lorca, che avrebbe forse cresciuto polloni nuovi negli antichi rami, ma addirittura ha abbandonato la nostra poesia, per farne una alla Lorca. In tal modo il lettore preferirebbe trovarsi fra le mani un libro di poesia di Lorca stesso, anzichè di un italiano che non si dà, in linguaggio poetico, a riconoscere per tale. In altre parole Carrieri ha tolto a se stesso quelle possibilità di sviluppo poetico, che si annunciavano nel « Lamento del gabelliere » per chiudersi in una cifra indissolubile.

E' vero che stiamo ancora attraversando anche in poesia il tempo delle mode straniere, mentre in prosa, in un certo qual senso, si è già incominciato a distaccarsene. Ma si deve tener soprattutto presente che la poesia italiana, per la sua lunga e maturata esistenza, che è tale da dover essere posta al di sopra delle altre, non è affatto adatta a inquinazioni e tanto meno a mutamenti senza significato. Perciò anche se si riesce a dire cose in un certo ritmo e in un certo modo, con apparente scioltezza e decantazione, ma ad essi non corrisponda una sostanza poetica che sia della nostra sensibilità e non rientri nell'ordine espressivo più propriamente nostro, è tutto un lavoro da prendere in considerazione non artistica.

Se quello di Carrieri non è stato un momento occasionale di poesia, dovuto ad incontri con poeti che in un senso unico hanno potuto eccitare la sua fantasia e accendere la sua sensibilità in un modo che prima gli era mancato, lo si vedrà uscire dallo stagno della « Civetta ». Per ora intanto rimane da considerare la sua promessa del « Lamento del gabelliere », per futuri e più personali sviluppi.

Casimiro Fabbri

FONDERIE
A. NECCHI & A. CAMPIGLIO
SOCIETÀ PER AZIONI
PAVIA
RADIATORI E CALDAIE PER RISCALDAMENTO TUBI E RACCORDI PER SCARICHI E FOGNATURE · VASCHE DA BAGNO ED ALTRI ARTICOLI IGIENICI DI GHISA SMALTATA · STUFE, CUCINE E FORNELLI DI OGNI TIPO · ARTICOLI VARI PER L'AGRICOLTURA, PER L'EDILIZIA E PER USI CASALINGHI · FUSIONI DI GHISA PER MACCHINE INDUSTRIALI, ELETTRICHE, ECC.

olivetti
LEXIKON 80
La nuova rapida sicura macchina per scrivere da ufficio studiata per tutti gli alfabeti del mondo
Particolari condizioni di vendita vengono praticate alle Scuole Governative, alle Scuole Parificate ed ai Signori Insegnanti. Rivolgersi all'Ing. C. Olivetti e C. S. p. A. - Ivrea.

Prima comunione

(continuazione della pag. 5)

ceduto balbettando anche delle scuse. E' bastato quell'atto per gettare la prima pietra dell'edificio della bontà che certamente il *giorno dopo* come dice Zavattini, alla prima comunione della figlia, il pentito droghiere erigerà a costruzione della propria vita. Perchè di quell'atto egli è remunerato; infatti, proprio per quell'etichetta, il vestito ritrova la strada di casa in tempo, perchè tutti, tornati felici e sereni accompagnino la piccola alla gentile funzione.

E' vero che i nostri più illustri registi si son dati in questo momento ai santi o alle favole o agli apologhi; questo non deve ingannare nessuno. Sono brevi vacanze. Parole di Zavattini.

Non sono brevi vacanze, sono una necessità spirituale richiesta dal pubblico, dalla folla desiderosa della favola buona, anche se narrata allegramente come in questo film. Lo sentono anche i giovani registi: Germi nel *Cammino della Speranza* fa compiere un atto di bontà e di comprensione al doganiere francese, verso i poveri siciliani che cercano fortuna in Francia; Prestifilippo, in *Terra senza tempo*, sacrifica il protagonista, perchè la sua morte possa portare fratellanza e comprensione fra gli uomini della Calabria. Ma lo sa anche Zavattini: *Ladri di Biciclette, ... Prima Comunione... Miracolo a Milano* sono le stazioni della sua villeggiatura spirituale, che vorremmo lunghissime. Ci sarà tempo per la cattiveria, per l'odio. Verranno ancora film americani con i *gangsters* e poi quelli sulla Corea! Allora, *requiem... !*

● In questi giorni uscirà per le Edizioni Einaudi, un volume dal titolo « Roma bizantina » di Squarciapino, che è il direttore della Libreria Signorelli di Roma.

Lo Squarciapino, appassionato bibliografo, rievoca le vicende, le fortune e le polemiche suscitate nel periodo umbertino dalla edizioni Sommaruga il quale aveva fatto del verso carducciano « impronta Italia domandava Roma: Bisanzio essi le han dato » il motto per la sua rivista « Cronaca bizantina », il primo settimanale letterario moderno a carattere nazionale, cui collaborarono da Carducci a D'Annunzio, da Capuana e dalla Serao a Pascarella, da Scarfoglio a Gandolin.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

EDUCAZIONE FISICA

Col nome di ginnastica un tempo, con quello di educazione fisica poi il complesso di attività fisico-ginnico-sportive ha acquistato diritto di cittadinanza tra le varie materie dei programmi scolastici: ed è *materia* in tutto il senso della parola, in quanto ha voto di classificazione, orario, e tutti gli attributi che alle « materie scolastiche » vengono regolarmente riconosciuti.

C'è peraltro chi pensa che l'aver fatto dell'educazione fisica una materia sia stato uno dei più notevoli errori che si possano fare nel campo scolastico ed educativo in generale. Perchè l'educazione fisica non è una « materia » nel senso comune che noi diamo alla parola: allo stesso modo come materia non potrebbero essere l'educazione civica o l'educazione morale.

Una materia infatti presuppone un insieme di dati storici, dottrinari, scientifici da apprendere, presuppone in altri termini un complesso di elementi istruttivi e di nozioni, valutabili obiettivamente (o meno obiettivamente); l'educazione al contrario è sviluppo della persona singola, nel suo essere e nelle sue facoltà, nella sua personalità unica, irrepetibile, incommensurabile: un'educazione non ammette classifica, insomma.

E se, quindi, la vecchia ginnastica poteva essere intesa come *materia* in quanto si' valutasse la capacità di un alunno a compiere un determinato esercizio o ad effettuare un salto più o meno lungo, il giorno in cui la si chiamò « educazione fisica » e si continuò a considerarla come materia, si commise una notevole confusione di idee e di fatti.

L'educazione fisica è in sostanza piuttosto che una materia di insegnamento (che non si saprebbe proprio che cosa potrebbe « insegnare ») una attività educativa vera e propria: per questa sua particolare fisionomia essa non può essere messa alla stregua delle materie; e non tanto, come si potrebbe essere facilmente indotti a credere per metterla un gradino più in giù nella serie di una reale o presunta gerarchia di valori, ma proprio per una sostanziale differenza di qualità fra *materie* che si insegnano ed *elementi educativi* di cui la scuola è donatrice e mediatrice.

Nulla di più alieno, in questo senso, da una vera interpretazione dell'educazione fisica di un « orario » per cui essa venga insegnata, come materia, per una o più ore settimanali; sì che una classe abbia sempre la sua lezione il mercoledì mattina dalle ore otto alle nove o cose analoghe.

Se mi si chiedesse la mia opinione in proposito direi che l'educazione fisica non ha e non può avere « orario » come non può avere una « classifica » numerica. L'educazione fisica in un concetto moderno della scuola deve acquisire la sua vera funzione ed il suo naturale contenuto educativo in quanto sia organizzata su tre direttrici: anzitutto come correttivo della normale attività scolastica: vivere quattro o più ore della giornata nel lavoro scolastico, in posizione fissa, con il busto curvato sul banco significa sottoporre l'organismo ad uno sforzo continuo e pericoloso; l'educazione fisica, frammezzata al lavoro scolastico normale ne rappresenta appunto un correttivo: l'ora settimanale fissa invece non avrebbe alcun significato. In secondo luogo l'educazione fisica deve orientarsi verso le forme di attività ginnica: i pomeriggi sportivi in cui il gioco, la ricreazione, le attività liberamente organizzate abbiano il loro naturale sviluppo, pur senza giungere agli estremi di pericolose forme agonistiche o antagonistiche.

Infine, a mio modo di vedere, l'insegnamento dell'educazione fisica comporta nella scuola l'introduzione di quella collaborazione bio-pedagogica che si manifesta attraverso l'elaborazione della scheda fisio-tipologica dei vari alunni, i consigli alla famiglia, l'osservazione ed il controllo dei dati riferentisi all'alunno dal punto di vista fisiologico, in questo particolare e delicatissimo momento dell'età evolutiva.

Mi si dirà che tutto questo è troppo semplicistico, troppo bello per essere pratico, utopistico, irrealizzabile. Certo fino a che dell'educazione fisica si farà una materia nel senso in cui si diceva difficilmente si potrà impostare la questione diversamente da quello che si fa ora: e se ne manterrà il concetto, come si continua a fare, di materia fra le materie: fra l'altro perchè molti insegnanti di educazione fisica credono che il loro prestigio sarebbe diminuito se essi non fossero in grado di emettere una sentenza, in sede di votazione, che abbia valore pari a quella degli altri colleghi. Non è certo con questi mezzi estrinseci che l'educazione fisica diviene quell'elemento importantissimo nella vita della scuola che essa deve essere: in quanto la educazione fisica, per essere veramente strumento utile alla scuola e alla formazione deve avere quel carattere e quella possibilità d'adattamento che si conviene ad ogni singola scuola.

Il terzo aspetto importante dell'educazione fisica, come elemento della vita scolastica è rappresentato dai pomeriggi ricreativi e sportivi. Se si considerano attentamente i programmi dei vari istituti secondari dei paesi esteri in cui più avanzata e più efficiente è l'organizzazione delle attività fisico-educative, si vedrà che quasi mai troviamo l'educazione fisica inserita come *ora di lezione* fra le materie normali; ma posta invece a complemento di tutta un'attività educativa, appunto nelle forme dei pomeriggi sportivi, delle attività ginnico-sportive e via dicendo: con organizzazione di molteplici iniziative, con escursioni che durano anche più giorni e via dicendo. L'educazione fisica in tal modo non va ad occupare un posto inutile nella distribuzione delle materie culturali, ma si configura nel suo ovvio e genuino significato di elemento formativo: la formazione del giovane, a prescindere dai valori religiosi, si presenta in un certo senso sviluppata su quattro direzioni, cioè come educazione civico-morale, come educazione fisica, come educazione intellettuale e come educazione estetica: ora se l'educazione intellettuale ha una sua impostazione per materie, giudizi, ecc. non trovo assolutamente logico che le altre tre forme educative si mimetizzino su questa, pretendendo di essere « materie » quando invece sono forme educative parallele, ma diverse: cosa ben più importante delle *materie* come tali. Questo sbaglio di prospettiva ha fatto commettere molti errori e molti ne continua a provocare, proprio per voler procedere in base a puri accostamenti analogici che in realtà non si possono effettuare.

Se noi pensiamo al valore educativo dell'attività fisico-ginnico-sportiva, intesa anzitutto come abitudine al controllo del corpo, alla padronanza dei movimenti, alla loro sintonizzazione; se interpretiamo bene l'importanza che riveste la conoscenza bio-fisica (e bio-psichica) del giovane ai fini di una sua effettiva educazione e di una assistenza nell'età evolutiva, vedremo quanto la funzione di insegnante di educazione fisica sia importante in una scuola e quale valore essa abbia: e questa funzione si vedrà **bene che non sta** tanto nei sei o nei sette o negli otto (per cui si dà già per scontato che i cosidetti « somari » abbiano nove in educazione fisica) ma nell'interpretazione dell'alunno come essere, come persona.

Io spero sinceramente che questi ovvi concetti finiranno per avere il sopravvento su tutti i superstiti residuati di una concezione dannosa e vacua dell'educazione fisica, che codeste questioni di eguaglianza o di superiorità o di inferiorità gerarchica abbiano a cessare: e che l'educazione fisica divenga veramente nelle scuole quel prezioso strumento che essa ha da essere: sì che invece del ridicolo voto in calce a una pagella noi troviamo, in testa, quell'obbiettivo profilo bio-psicologico che insegnante di classe e insegnante di educazione fisica dovrebbero stendere di comune accordo e che dovrebbe valere assai più dei casuali numeri aritmetici delle votazioni per materie: si vorrebbe ancora che gli insegnanti di educazione fisica fossero, nella scuola, gli organizzatori delle varie attività ginniche, sportive, turistiche, concertate di comune accordo con il preside e con gli insegnanti: sì che veramente questo, chiamiamolo pure insegnamento, sia una *forma educativa*: che educhi il corpo in funzione dello spirito, che abbia di mira il fisico come strumento e come presupposto per l'intellettuale, che aiuti a realizzare insomma, l'armoniosa sintesi educativa, morale, estetica, fisica, intellettuale che è compito della scuola.

Giovanni Gozzer

Lo sport come educazione

ATTUALITÀ EDUCATIVE

LA SCUOLA IN DANIMARCA

E' certo che i piccoli Paesi hanno raggiunto nel campo dell'organizzazione scolastica risultati particolarmente considerevoli e degni della massima attenzione: sarebbe facile affermare che questo dipende solo da una certa prosperità, dalla mancanza di spese militari e via dicendo. E' vero invece che in questi Paesi la mancanza di quelle organizzazioni colossali e mastodontiche di complessi burocratico - amministrativi che altrove finiscono per soffocare la scuola e rinchiuderla nel ferreo cerchio delle norme, delle circolari, delle disposizioni, consente un maggior respiro, una più evidente scioltezza, un certo margine di libera iniziativa: cose tutte che servono magnificamente al progresso delle istituzioni scolastiche.

La Danimarca è uno di questi fortunati Paesi, in cui effettivamente la scuola ha raggiunto una stabilità ed una armonia di ordinamenti, una perfezione ed una duttilità organizzative che la rendono strumento prezioso di « sicurezza sociale »: anzi la scuola stessa è inserita in un sistema di sicurezza sociale, come l'assistenza, come la previdenza e via dicendo. La scuola primaria, obbligatoria dai sette ai quattordici anni è universalmente istituita e altrettanto universalmente frequentata: una vasta rete di scuole serali (ungdom), volontarie, consente il prolungamento dell'istruzione (educazione complementare) dal quattordicesimo al diciottesimo anno per coloro che non frequentano le scuole classiche o tecniche o professionali. Dai diciotto anni in poi inizia l'attività delle « scuole popolari », magnifici internati dove i giovani trascorrono alcune settimane o alcuni mesi trattando problemi che riguardano la vita nazionale, l'economia, i problemi politici, i problemi individuali: scuola di vita e di formazione umana senza alcun motivo interessato di titoli o di diplomi.

In un Paese come questo i problemi dell'istruzione secondaria hanno, evidentemente, assai minor rilievo di quelli dell'educazione primaria e popolare: e questo dà già la prospettiva, « la configurazione » del suo sistema scolastico-educativo.

•

Dalla relazione di quest'anno presentata alla conferenza internazionale dell'educazione dai rappresentanti della Danimarca, risulta che i problemi fondamentali a cui si rivolse l'attenzione del Ministero dell'Istruzione e del Culto furono due: anzitutto quello della scuola media, in secondo luogo quello delle scuole rurali. La scuola elementare danese in base alla riforma del 1937 ha un primo ciclo di quattro anni (Grund-Skole) dai sette agli undici anni di età. A undici anni il giovane entra nella scuola media (Mellen Skole) la quale ha due sezioni: alla prima (che è un po' il nostro ginnasio) si accede per esami, alla seconda con la semplice promozione dalla Grund-Skole. Siccome però la popolazione che frequenta il primo tipo tende ad aumentare (e oggi raggiunge quasi un terzo del totale di alunni che escono dalla Grund-Skole) si vorrebbero unire i due rami della scuola media in un ciclo comune (Comprehensive School) anzichè lasciare l'attuale biforcazione: le famiglie e i più noti pedagogisti danesi sarebbero di questa opinione: nettamente contraria invece si è mostrata l'Associazione Nazionale degli insegnanti. In ogni caso una via di possibile soluzione la si sta studiando: praticamente è anticipata dal fatto che molte scuole hanno le due sezioni unite nello stesso edificio e sotto la stessa direzione (Bilateral Schools). Un altro problema a cui il Ministero dedica particolare attenzione è quello delle scuole rurali; anche in questo settore vi sono due tendenze: secondo la prima le scuole rurali a classi riunite devono scomparire, onde far luogo a scuole intercomunali, che accolgano gli alunni di vari villaggi; altri invece sostengono che non si deve togliere la scuola al singolo villaggio, essendo un elemento necessario alla comunità: anche in questo campo si è giunti a una soluzione di compromesso, lasciando ai singoli villaggi le quattro classi del 1° grado (Grund-Skole) e accentrando le tre successive: abbiamo così il gruppo delle Forke Skole (scuole distinte) e quello delle Central-Skole. Praticamente oggi le scuole rurali che svolgono l'intero ciclo di sette anni nel solo villaggio sono in numero assai limitato.

MUSICA PROIBITA

(*Continuazione della pag.* 3)

entusiasmo non poteva mancare la rottura di una corda per cui il solista ha dovuto cambiare lo strumento durante il concerto.

Allo stesso Teatro Argentina il M. Ildebrando Pizzetti ha presentato un intero programma di sue musiche, al quale però intendiamo dedicare in altra occasione un esame più accurato che non ci è consentito in questa sede.

Fra questi due ultimi concerti abbiamo avuto un eccezionale intermezzo cinematografico sotto la regia del M° José Iturbi. Quelli che lo avevano ascoltato all'Augusteo ventidue anni fa conservavano di lui, ancora, un ottimo ricordo; oggi lo trovano profondamente mutato. Si vede che si è guastato col crescere o, per lo meno, è rimasto vittima di un trattamento scientifico. E' indubbio, però, che oggi il suo smalto pianistico ha un sapore di celluloide, mentre le sue interpretazioni sembrano costruite col gusto pubblicitario di un tecnicolor.

All'Aula Magna dell'Ateneo abbiamo avuto infine l'orchestra d'archi del Konzerthaus di Vienna, composta esclusivamente di donne. Qui, da un punto di vista spettacolare, le cose sembrano esclusivamente capovolte. A vederle, infatti, quelle donne davano la impressione di un'estrema severità se non, addirittura, di qualcosa di funereo, mentre a sentirle si sprigionava dai loro archi un'aria di gioiosa soavità e di diffusa gentilezza. Un complesso eccezionale, insomma, che vibrava all'unisono col calore e lo slancio di una sola anima. E' forse questo l'unico complesso d'importazione che possa intanto insegnarci qualcosa, specie per quanto riguarda l'omogeneità tra il solista e l'accompagnamento strumentale.

Dante Ullu

Pretesti

Una lettrice di Idea, la signorina Giovanna Baratta, scrive al Direttore per sottolineare la verità del fatto che « gli italiani non conoscono la geografia ». Dice la nostra lettrice: « ho terminato or ora di leggere l'articolo intitolato « gli italiani non sanno la geografia » apparso nel n. 37 del Suo giornale. Esporrò brevemente le mie idee e i consigli che a Lei chiedo e che spero, non mi vorrà negare. Ho terminato il liceo classico nel 1949 e sono uscita da questa scuola superiore portando con me quella ignoranza crassa (sic!) a cui allude il suo articolista, in fatto di geografia. Le confesso che mi vergogno veramente di ciò e benchè ora sia iscritta alla facoltà di medicina mi sento in dovere di riparare a tale deficienza veramente paradossale. I testi di geografia da me usati nelle scuole medie e nel liceo in parte non li ho più, in parte non sono organici e chiari. Non mi potrebbe indicare, per cortesia, un testo di geografia (anche in più volumi) e soprattutto un buon atlante? ».

Non sono d'accordo sul giudizio espresso in merito ai testi, che quasi sempre anzi sono fatti bene. Testi e atlanti di geografia, comunque, ce ne sono e di ottimi presso tutte le case editrici. Quello che invece manca, in genere, ai giovani che escono dalla nostra scuola, è l'abitudine a « guardarsi intorno » a trasformare cioè lo studio della geografia in abitudine all'osservazione personale; in modo da non andare in un posto qualsiasi senza rendersi conto della sua conformazione fisica, delle vie di comunicazione, ecc. questa abitudine vale molto di più di tutti i testi di geografia.

★

Ernesto Codignola, nel n. 7 di « Scuola e Città », rivista che per la sua serietà e per la sua veste dignitosa onora chi la dirige e rappresenta un serio contributo allo studio di problemi educativi, riprendendo l'articolo di G. Gozzer su Idea del 27 agosto, in cui si affermava l'inutilità di ridurre tutti i problemi scolastici ai loro aspetti amministrativi o politici, soggiunge:

« No, caro Gozzer, non sono problemi di " minor rilievo " nè quello della confessionalità o meno dell'insegnamento pubblico nè quello dell'esame di stato. Noi non vogliamo rinnovare soltanto la tecnica della scuola, vogliamo rinnovarne l'anima. Ora la scuola confessionale è per definizione uno spegnitoio di qualsiasi forma di libertà, di quelle libertà da cui soltanto possiamo attendere l'unico rinnovamento che conta ».

Libero il prof. Codignola di pensare che la scuola confessionale sia lo « spegnitoio di qualsiasi forma di libertà », opinione personale che può essere condivisa da chi pensa come lui; ma una volta chiarite le rispettive posizioni, e una volta affermato e difeso il principio che ognuno è libero di andare a scuola dove vuole, a quella confessionale che spegne qualsiasi libertà o a quella del prof. Codignola che tutte le libertà accende, mi pare che basti; e che occorra fare quanto meglio si può la propria scuola, sia pubblica, sia neutra, sia confessionale, sia privata, sia quello che si vuole. Altrimenti torniamo alla vecchia storia del comitato per gli alunni senza scarpe che non si mette mai d'accordo se le scarpe da fare debbano essere di panno o di cuoio, e intanto li lascia beatamente scalzi. Laicità e confessionalità, esame di stato e no sono, ripetiamo, questioni di « minor rilievo » ai fini della scuola e della educazione: sono questioni su cui non si mettono d'accordo i « dirigenti » della scuola, ciascuno con le proprie idee, con le proprie convinzioni e ambizioni (nel senso migliore del termine): non facciamo polemiche di scartamento delle rotaie quando dobbiamo collegare due centri con una linea ferroviaria: perchè l'essenziale è collegare i due centri. Nel caso nostro l'essenziale è migliorare la scuola, farne uno strumento della « città », di quella città a cui il professore Codignola stesso la vuole collegata, come suggerisce il titolo della sua rivista. Ma per carità non cominciamo i collegamenti mettendoci a discutere una volta di più la neutralità o la confessionalità. Faccia il prof. Codignola le scuole neutre che vuole, facciano i gesuiti le loro scuole religiose: l'essenziale è che ci sia la libertà di farle (e soprattutto la volontà di farle e di farle bene).

Avicenna

Guglielmone
Biscotti

ATTUALITÀ SCIENTIFICHE

Priorità di Leonardo

Chi legge i Codici e i Manoscritti Vinciani rimane sorpreso della spiccata figura, che da essi traspare, di un Leonardo mirabile antesignano della Scienza e della Tecnica; ma ciò che ancor più colpisce il lettore si è che alcune proposizioni ed alcune forme di strutture attinenti alla Tecnica costruttiva — per non uscire dal campo di studio dello scrivente — che oggi vanno sotto il nome di proponitori diversi, si ritrovano già chiaramente delineate, nella loro sostanza, nelle opere Vinciane.

Già ho avuto modo d'osservare, in questo stesso settimanale di cultura e trattando del principio di reciprocità, che Leonardo aveva vivamente « sentito » il Teorema o Principio detto dei Lavori virtuali. E' noto che Simone Stevin, nato a Bruges verso la metà del XVI secolo, studiando l'equilibrio di sistemi di carrucole, giungeva ad esprimere le note leggi tra il peso, il contrappeso ed i loro spostamenti. Quantunque la concezione di Stevin sia stata ripresa da Galileo (1564-1642) che l'applicò al piano inclinato, da Giovanni Bernoulli (1667-1748) che la ge-

Fig. 1 – Codice Atlantico – Foglio 104 verso b

neralizzò, da Varignon (1654-1772) che la applicò alle varie macchine semplici, da Fourier (1768-1830) che, riguardando ogni sistema naturale come complesso di punti materiali collegati tra loro da vincoli bilaterali privi di attrito, le diede un enunciato rigoroso e particolarmente adatto alla sua pratica attuazione, e da Lagrange (1736-1813) che genialmente, seppur artificiosamente, la giustificò, rimane pur sempre il primordiale germe nel quale era contenuto tutto lo spirituale valore del Principio che da Stevin appunto si suole far discendere. Ma già Leonardo si compiace di disseminare nei suoi manuscritti i disegni di taglie semplici e complesse (fig. 1) come ed assai più di quelle di Stevin, tra le quali il già menzionato « schiaccianoci » (fig. 2). E, come già ricordato, scriveva: « E quella cosa che manco resiste, da minor potenzia fia remossa, a più lungo moto fia continuata »: ben un secolo dopo, scriveva Stevin: « Ut spatium agentis ad spatium patientis, sic potentia patientis ad potentiam agentis ». Eppure la proposizione di Stevin e non quella di Leonardo è riguardata generalmente come il primo enunciato in genere del Principio dei Lavori virtuali.

La legge enunciata da Roberto Hooke (1635-1702) nel 1678 col motto: « Ut tensio sic vis » che afferma la proporzionalità tra le forze applicate ai corpi naturali e le deformazioni da questi subite, nel campo elastico, ossia tra i limiti entro i quali tali materiali vengono nelle costruzioni utilizzati, fu pure chiaramente enunciata da Leonardo. Nel Codice Atlantico, foglio 110 verso *b*, riferendosi ad una molla appesa ad un suo estremo e caricata all'altro da pesi, scrive: « Questa molla che ha forza per 200, sta ferma con peso di 200: ma se tu leverai un minimo peso, essa molla si drizzerà tanto che si pareggerà con la loro resistenzia. E tal proporzione arà tal moto con la lunghezza della molla » (cioè con l'allungamento che la molla ancora ammette) « quale ha il peso che si tolse col suo rimanente ». Si noti che Leonardo non confronta tra loro i rapporti tra i carichi e le corrispondenti deformazioni; non dice egli ad es. che se il carico si dimezza o si raddoppia, la corrispondente deformazione si dimezza o si raddoppia. Egli confronta invece il rapporto tra gli incrementi piccolissimi — oggi diremmo infinitesimi — della sollecitazione e della deformazione col rapporto analogo tra la sollecitazione totale e la corrispondente deformazione. In sostanza afferma l'uguaglianza tra due moduli di elasticità uno dei quali è quello medio e l'altro è quello da noi — forse impropriamente — detto istantaneo. Si noti ancora che questo modo di considerare il fenomeno della elasticità (che si preoccupa anche delle piccole variazioni di carico di fronte alle quali molti materiali che passano per decentemente elastici eludono, come oggi si sa, la legge) è di sapore del tutto moderno e non può essere frutto che di una eccezionale attitudine contemplativa. Non ostante tutto, la legge porta il nome

Fig 2 - Codice Atlantico - Foglio 153 recto a

dell'Hooke che visse circa un secolo e mezzo dopo Leonardo.

Un solido qualunque ad asse geometrico rettilineo ed a sezione retta costante — come una corda, una sbarra, un'asta — in equilibrio sotto l'azione di forze applicate soltanto in corrispondenza dei suoi estremi (naturalmente il sistema di forze applicate ad un estremo deve ammettere una resultante che equilibra quella del sistema applicato all'altro estremo) è cimentato nel suo interno da una certa distribuzione di tensioni. Sostituendo ad uno dei due sistemi di forze un altro sistema al primo staticamente equivalente, cioè con la medesima resultante, il regime delle tensioni interne subisce una alterazione soltanto per un tratto relativamente breve in adiacenza dell'estremo dove fu fatta la sostituzione delle sollecitazioni applicate. Questa proprietà della distribuzione delle tensioni interne di presto normalizzarsi fu enunciata da Barrè de Saint Venant nel 1855, da lui fu ripresa nel 1864 in una aggiunta alle lezioni del Navier e va sotto il nome di « Principio di De Saint Venant ». Al foglio 153 recto *a* del Codice Atlantico, tuttavia, si trova già embrionalmente dichiarata tal proprietà; colà invero, considerando una corda tesa da un carico (applicato in un modo non specificato, ma con la retta d'azione centrata rispetto alla corda), Leonardo scrive: « Certo ogni parte della grossezza d'essa corda sarà da esso peso egualmente carica ». Nè l'aver taciuto il modo col quale il peso è trasmesso alla corda significa che Leonardo non si sia preoccupato di considerarlo cioè di pensare ai modi di realizzare materialmente tale applicazione; di fatto in più d'un luogo disegna una specie di tenaglia per afferrare aste, barre, funi, dello stesso tipo di quelle ancora in uso oggi per l'ammaraggio delle provette nelle macchine per la prova a trazione dei materiali o di certi apparecchi di sollevamento

Fig. 3 - Codice Atlantico - Foglio 320 verso b

tuttora in uso nei cantieri. E' caratteristico il fatto che Leonardo prevede la normalizzazione delle tensioni non soltanto in un solido assoggettato a trazione semplice, ma anche a quelli assoggettati a trazione composta con flessione (Presso e Tenso-flessione). Al foglio 140 del Codice Atlantico, afferma: « Quella parte della grossezza delle corde che un peso sostengano saranno più da esso peso caricate le quali siano più vicine al centro della sua gravità » con che mostra di sapere che i cimenti interni devono addensarsi dalla parte della retta d'azione del carico. Ciò veramente non è tutto, anzi è ancor poco, perchè Leonardo non dice con che legge. Egli è però più esplicito e preciso al foglio 267 del Codice Atlantico ove considera l'azione che una vite impone alla sua madrevite: « Se 'l centro del peso sarà appiccato fuori del centro della vite che lo muove, i denti della vite e della madre, che la riceve, saranno di là dal centro caricati di sotto, e di qua dal centro, di sopra... Quanto il peso sarà da l'un de' lati della vite appiccato, darà tanto più peso di sè alla sua madre quanto esso sarà lontano dal centro della vite ».

Fig. 4 Codice Atlantico - Foglio 312 recto a

L'ingegnere belga A. Vierendel della Università di Lovanio presentava, nel V tomo del suo Corso di Statica delle Costruzioni edito attorno al 1900, la trave che doveva prendere il suo nome e della quale egli già si era occupato in precedenti suoi scritti.

Essa è costituita da due correnti rettilinei e paralleli o anche ad andamento parabolico o spezzato, collegati mutuamente da soli montanti, senza diagonali. Ad impedire che una tale trave risulti labile, in causa della mancanza delle diagonali, provvede la rigidità degli incastri tra correnti e montanti. E' doveroso riconoscere che già Leonardo aveva disegnato al foglio 320 verso *b* del Codice Atlantico (fig. 3), una trave Vierendel a tre campi, circa 400 anni prima che nascesse Vierendel.

Il costruttore americano Fink aveva suggerito una struttura reticolare ancora in uso al principio di questo secolo ed ora più raramente utilizzata e che è passata sotto il nome di trave Fink. Leonardo presentò già al foglio 312 recto *a* del Codice Atlantico (fig. 4) una struttura reticolare di tal genere e la denominò « Ponte mobile »: denominazione che, secondo il parere di chi scrive, voleva ricordare la peculiare caratteristica della struttura di poter essere rapidamente gettata o rimossa.

Probabilmente la necessità di progettare ponti militari di pronta esecuzione e di facile montaggio dei vari pezzi ed attacchi in precedenza approntati, dovette suggerire a Leonardo uno schema (fig. 5) che venne in seguito riproposto da un costruttore relativamente moderno, l'Howe (Travi Howe). Una tale struttura è costituita da due correnti orizzontali riuniti da montanti verticali e da due ordini di diagonali scendenti in opposti sensi. Per le condizioni correnti di carico (per es. un carico ripartito uniformemente sul corrente inferiore) una diagonale per pannello risulta compressa e l'altra estesa. Se l'attacco delle diagonali è previsto in una semplice scatola che ne riceve le estremità, le diagonali compresse rimarranno automaticamente in posto, mentre quelle estese tenderanno ad uscire dalla scatola e non potranno essere semplicemente infilate in essa. Eppure, al fine di rendere rapidissimo il getto della travata, è necessario che ciò avvenga, anche a costo di tramutare in premute le diagonali tese, inducendo in queste ultime un ulteriore sforzo di pressione maggiore, in valore assoluto, dello sforzo di trazione già in esse esistente. Ciò si ottiene nelle travi Howe inducendo nei montanti delle tensioni artificiali col serrare i dadi alle estremità avvitate di essi che sporgono dalle scatole. Osservando ora bene il disegno di Leonardo, si può riconoscere non soltanto che lo schema della struttura corrisponde del tutto allo schema dell'Howe, ma che anche all'estremo dei montanti sono segnati dei rettangolini che Leonardo, almeno

Fig. 5 - Manoscritto B Foglio 23 recto

per quanto consta a chi scrive, non è solito segnare per altri schemi reticolari e che si è tentati di interpretare come i dati necessari alla produzione delle tensioni artificiali. Se l'interpretazione corrispondesse al vero, come è plausibile che sia, Leonardo non soltanto potrebbe vantare la priorità sulla trave Howe, ma apparirebbe come un meraviglioso precursore nello studio delle strutture preventivamente assoggettate ad uno stato di tensione artificiale che altererà e correggerà quello generato in un secondo tempo dai carichi e che è di interesse del tutto attuale.

Al foglio 82 recto *b* del Codice Atlantico, Leonardo, riferendosi alla prova di trazione su di un filo metallico, ne descrive la condotta e le modalità, ne discute i risultati, disegna, per eseguire l'esperienza, un'apparecchiatura apposita. Quest'ultima, nelle sue linee generali corrisponde perfettamente ad un'altra macchina che oggi viene correntemente usata per prove con piccoli sforzi quali necessitano per es. nelle esperienze di trazione sui cementi. Ma, quantunque la differenza tra i due schemi, quello di Leonardo e quello della macchina oggi usata e detta « Macchina di Frühling e Michaëlis » consista esclusivamente nell'inserzione, nella seconda, di un sistema di due leve amplificatrici dello sforzo applicato, identico ne è il principio, identico il modo di generare il carico, identico il modo di applicarlo e perfino identico l'accorgimento per interromperne l'incremento, quando la provetta si spezzi. Ed allora perchè la macchina in uso ai nostri giorni si denomina « Macchina di Frühling e Michaëlis »?

Disegnata la sua macchina, Leonardo ne descrive così l'impiego: « Sperienza della forza che può fare un filo di ferro in varie lunghezze, ricordo come tu abbi fare sperientia del reggere, ovvero quanto può sostenere un filo di ferro; alla quale sperientia terrai questo modo: Appicca un filo di ferro di lunghezza di due braccia o circa, in loco che stia forte; di poi lo appicca a uno chiavagno o sporta, o quello che ti pare nel quale per uno piccolo buso verserai una tramoggia di minuta rena, e quando esso filo di ferro non potrà più sostenere, si rompa; adatta una molletta che subito el buso della tramoggia si riserra, acciocchè più rena non caggi in esso chiavagno: il quale caderà in piè perchè mezzo dito caderà da alto e nota quanto fu quello che detto filo spezzò. E nota in che parte di sè detto filo si rompe, e fa più volte questa pruova per confermare se sempre in un medesimo loco si rompe. Di poi fa esso filo più corto la metà di prima e nota quanto peso sostiene di

Fig. 6 – Codice Atlantico Foglio 21 recto a

più; e poi lo fa un quarto della prima lunghezza e così di mano in mano farai diverse lunghezze, notando il peso che ciascun rompe e 'l loco deve si rompe. E questa pruova farai di ciascun metallo, legnami, pietre, corde ed ogni cosa che sia atta a sostenere, e fa di ciascuna cosa regola generale ».

Come si vede, Leonardo, nel predisporre le sue esperienze, non mirava soltanto al resultato immediato, ma alla « regola generale » cioè alla « legge », invitando anche alla uniformità della condotta della esperienza, requisito necessario per l'attendibilità e la confrontabilità dei resultati.

Chiudo questa breve nota ricordando ancora che al foglio 21 recto *a* del Codice Atlantico si trovano disegnati apparecchi destinati alla prova d'urto su barrette (fig. 6); oggi la Tecnica si vale di strumenti di tal genere e li designa con i nomi di diversi propositori ma non con quello di Leonardo. Nel Manuscritto *A* foglio 47 recto, è descritta una prova di consistenza che ricorda assai la prova di presa oggi detta di Vicat e che si realizza con un apparecchio denominato appunto « ago di Vicat ».

Giuseppe Maria Pugno

La fatale mimesi

(continuazione della 1ª pag.)

congeniali al reale nel quale si pongono.

Può certo mutare il rapporto che esiste fra la forma e l'ontologia. Oggi, ad esempio, tale rapporto non è più rigido nè nell'arte, nè nella scienza; e di ciò si ha un aspetto nel fatto che si va creando un simbolismo, per il quale si reclama una netta autonomia di fronte al reale che lo genera.

Non c'è dubbio che le forme sapute hanno per noi tale pienezza ed impegnano tanto il nostro conoscere che esse quasi costituiscono una remora alla creatività, specialmente quando questa attinge nelle esperienze più recondite e sottili della moderna sensibilità. Le cose che ci stanno intorno sono troppo « cose », perchè la fedeltà della loro rappresentazione non avvii il quadro verso la formula della fotografia, spegnendo o attutendo nella notorietà formale la finezza o raffinatezza, insomma la novità e il pregio dell'intuizione, per quello che siano. In poesia, così forte è la presa che nella nostra coscienza linguistica hanno il segno e i nessi (la lingua di solito parla per noi), che solo un'eccezionale potenza poetica può esprimersi in essi senza lasciarsi soverchiare; da qui l'ansia viva nella poesia di questo tempo di spezzare il cerchio, riducendo la parola a un guscio sottilissimo e facendo del silenzio parola.

Ma anche in questa tendenza dell'arte contemporanea, che non manca di un suo penoso fascino, la fatale mimesi ripropone la sua legge. L'oscurità e a volte il ridicolo sono il prezzo che l'artista paga, quando, esasperato, forza sino a disgregarli i contorni dei valori saputi.

Antonino Pagliaro

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

la radio italiana
lancia il nuovo concorso a premi
radioinvito 1951
tutti i radioabbonati vecchi e nuovi
sono invitati a rispondere al questionario
abbinato alle estrazioni dei premi
leggete le norme di radioinvito 1951 sul radiocorriere
rispondete
rai radio italiana

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 46 - ROMA, 26 NOVEMBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

CONTORSIONI ESEGETICHE

E' opinione comune che la pagina di filosofia abbia volto austero e perciò non benigno o almeno tale da non offrire un'increspatura di levità e di sorriso. Eppure non sempre è così. Ci sono scritti dovuti a filosofi i cui titoli accademici e cattedratici sono a posto, nei quali l'umore diventa buon umore, poi ilarità e infine infrenabile risata. Un saggio di questa comicità involontaria ce l'offre un tale, cui è affidata la cronaca filosofica in una rivista dove la carta è certo assai migliore del pensiero che vi circola. Se per esempio i vostri interessi mentali vi hanno portato a decifrare Berkeley, è bene sgombriate la mente da tutte le interpretazioni che del filosofo inglese vi sono state suggerite, dato che esse non tengono conto di un dato fondamentale. Quale? La paura. « Il mondo vi fa paura e ancor più la scienza che lo rivela, chiamate a vostro soccorso Berkeley e ditegli: questo mondo è un'apparenza ». Il resto vien da sè. Il filosofo per sua natura incline a devozione non dissente sulla validità delle opinioni che gli avete imposto di teorizzare, e vi confeziona un sistema della misura commessagli. Con la catena dei suoi sillogismi vi dissolve il mondo, invalida la scienza, onde nè l'uno nè l'altra possono più incutervi terrore.

Che cosa possiamo opporre a questa valutazione del pensiero berkeleyano? Nulla o ben poco. A che pro' addurre che la scienza di quel tempo non è la scienza di oggi, la quale fa davvero paura perchè ha in mano il segreto dell'Apocalisse, e che quella, la vecchia, prometteva umano dominio di tutte le forze inimiche, e quindi speranza di non gustate felicità? Che giova opporre che le apparenze hanno sempre fatto più paura della realtà e che tutto il processo del pensiero è volto a dimostrare che la apparenza è promotrice di terrore e che nell'attingere la realtà si tocca il porto se non della sicurezza almeno quello della realtà?

Liquidato Berkeley, segue il processo a Malebranche. Questa apparenza, continua l'originale eversore dei sistemi filosofici rischia di essere ancora sottomessa al determinismo. Esumate Malebranche: costui vi dirà che la regolarità delle leggi è il linguaggio ben ordinato che Dio parla a noi. Avete così scongiurato il pericolo di restare alla mercè delle cose cieche e avete sottoscritta una buona polizza per l'eternità.

Volete spiegarvi il simbolismo matematico? Non avete che a modernizzare quel linguaggio di Dio, sostituendo alle vecchie parole simboli, formule, equazioni. Se poi frammischiate Berkeley, Malebranche e i rappresentanti del simbolismo matematico, vi trovate inaspettatamente per le mani i tomi di Jaspers. Si penserebbe che il bacchiatore del filosofico olivo, si accostasse a Kant con un po' di soggezione. Kant è anche lui piegato su di voi per togliere dalla vostra carne la spina della realtà, e se sapete leggerlo vi renderà « ce petit service ». Procedete per ordine. « Dapprima prendete le distanze di fronte al reale », e poi rendetevi conto soltanto di questo: che se c'è dell'ordine nel mondo è il vostro spirito che ve l'ha messo. Nessun pericolo dunque. In due tappe successive voi potrete riprendere quest'ordine e il mondo diverrà tanto inoffensivo quanto misterioso. « Ecco perchè Kant resta il fondo dell'insegnamento unversitario della borghesia ».

C'è filosofia per tutti. Se siete un uomo d'affari Williams James vi apresterà la filosofia del businessman, e vi allieterà i precordi. Sapete che la verità è ciò che si paga? Lo istrumentalismo del Maestro della Scuola di Chicago, il Dewey, si riduce ad una miscela di pragmatismo e di sociologia psicologica. E' una buona carta per mettersi al sicuro dalle reazioni della massa.

La fabbrica della filosofia non ha più segreti. Partite da Hegel, imbastarditelo con i suoi diversi epigoni ed avrete fabbricato Croce in Italia, Le Senne in Francia. Con Kierkegaard voi fabbricate Heidegger in Germania e Sartre; e basterà un pizzico di misticismo per avere un Gabriel Marcel, variante cattolica dell'esistenzialismo.

Questo il mantello di Arlecchino della filosofia moderna nella quale galleggiano alcune forme magiche per esorcizzare la minacciosa realtà. E quali sono codeste parole della tribù? Libertà, persona umana, umanesimo. Ma è inutile illudersi: ripetete la forma dell'esorcismo con tutte le sue più pompose varianti, non riuscirete che a prolungare l'agonia filosofica del pensiero borghese. Sul fronte ideologico le armi vincitrici saranno quelle di Lenin. « Lenin nel suo *Materialismo ed Empiriocriticismo* ci ha dato la chiave della critica filosofica: la lotta ideologica è una lotta di classe ».

Di chi la colpa se sul ritmo di questo Jazz filosofico son venuti a cantare alcuni versi di Rupert Brooke? Ecco i pesci, sazi di mosche, in pieno giugno meriggiando meditano segrete speranze e timori. Non c'è dubbio che « il Bene, in qualche modo, verrà dall'Acqua e dalla Melma ».

Mud into Mud!

Nel Paradiso della lor brama, non più terra ferma ci sarà, ma Mud, sempre Mud!

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

ELOGIO DELLA CALVIZIE

Di Sinesio poco ormai si parla, onde si può dire un dimenticato. Eppure, pur proclamandosi amico dei campi e della solitudine, fu soprattutto un uomo di lettere e filosofo, e aperto a tutti gli interessi della mente. Dal suo ritiro libico chiede alla sua iniziatrice nelle discipline filosofiche, all'illustre Hypatia di Alessandria un idroscopio e costruisce un astrolabio di cui fa dono ad un alto funzionario della Corte di Costantinopoli. Il neoplatonismo lo aveva tratto a fervori di neofita. Ad un amico che gli chiedeva consiglio, scriveva: « Continuate a studiare con ardore la filosofia ». Cuore appassionato, nutriva per la Libia un sentimento tenerissimo: « Amo la Pentapoli sopra tutte le cose. E' la mia patria, la madre di mia madre, come dicono i Cretesi ». Quando le bande di ladroni e di nomadi minacciavano la sua città, a chi gli consigliava di mettersi al sicuro fuggendo, risponde: « Non abbandonerò mai il mio paese. Non sono forse un libico? E' qui ch'io son nato, ed è qui ch'io vedo la tomba dei miei avi... ».

E davanti al pericolo estremo delle orde, abbandonò i libri di filosofia e gli astrolabi, montò un magnifico cavallo libico di cui era tanto fiero e si mise a correre per il territorio predicando la resistenza, organizzando truppe di volontari e frustando i vili. Per il suo coraggio e per il suo intrepido ardore, l'invasione fu bloccata.

Quest'uomo che aveva fatto costruire una catapulta per difendere Cirene, compose anche un libro in cui con tono sorridente e scherzoso elogia la calvizie. Evidentemente non aveva paura nè dei briganti del deserto nè della calvizie? Fatto raro: perchè il coraggio per affrontare un'orda, cede di fronte alla calvizie.

SARÀ VERO?

Nel Discorso *che Carlo Dati indirizza al principe Leopoldo di Toscana, tra l'altro leggiamo: « Seneca e l'autore del Dialogo della perduta eloquenza, dichiararono che la purità e la facondia Romana, fossero principalmente mancate per la mala educazione e il corrompimento dei costumi inseparabile compagno della favella corrotta ». Giusto, giustissimo. Ma poi lo stesso Dati infervorato, continua a lamentarsi e decreta che gran biasimo deve essere dato al demerito di coloro che poco stimano il prezioso tesoro, e mischiano « le antiche gioie col fango di nuove e barbare locuzioni, di voci affettate e straniere, e di maniere e costruzioni sregolate e deformi ». Lo sdegno esplode: « Ah, che la licenza del nostro secolo, e i corrotti costumi son quelli che adulterano la purità, ed offuscano il candore di nostra lingua! ». E fin qui il buon Dati ci fa muovere il capo dall'alto in giù, in segno di assenso. Ma ad un certo punto esce a dire che « l'ozio non coltivando gl'ingegni, lascia imboschire i giardini della eloquenza Toscana ». O imboschimento, o giardini, o eloquenza Toscana! L'ozio non coltiva più gli ingegni. Ma quando mai l'ozio è stato coltivatore? Metafore gonfie, ardite, affettate, non dovrebbero leggersi in un discorso che invoca l'autorità di Seneca contro il turgore del dire. Quel Persio che comparava l'uomo a un vaso di terra, dal cui suono conosce tosto il compratore se esso è saldo e ben cotto, è lì a dirci che il discorso del Dati ha un certo suono non rassicurante.*

Non compriamo, signor Carlo Roberto!

SAGGEZZA

Il p. Flachère che conosce la Cina per avervi passato gran parte della vita, racconta come un giorno arrivato a Long Gan, stanco morto per le molte settimane di viaggio su Pegaso, e quando già stendeva il piano delle sue giornate di riposo, viene chiamato per recarsi a soccorrere due malati gravi. Tre giorni di viaggio, che funestati da incidenti diventano cinque. Tristezza quindi di arrivare troppo tardi. Giungere e precipitarsi dai due morenti fu tutt'uno. Ma, oh meraviglia! Due vecchietti, marito e moglie, si scaldavano tranquillamente al fuoco, belli, rosati, illuminati dalla fiamma che ne scopriva il malizioso sorriso.

— Ma come, non eravate moribondi, malati almeno?

— Non troppo... siamo vecchi, e avevamo paura di morire prima del vostro ritorno.

Il Flachère non commenta. In un paese che per chiedere: « come state? » bisogna girar la frase e chiedere: « Siete tranquillo e ben equilibrato », o meglio ancora informarsi se la « Nobile sostanza è serena e felice », si comprende la preoccupazione e l'invocazione di pronto soccorso dei due vecchietti. Ad una certa età la nobile sostanza diventa nido di tarli e la tranquillità, la serenità, la felicità, sono la loro farina.

Del resto per comprendere meglio la saggezza degli involontari burloni, non sarà fuor di luogo ricordare che chi muore in Cina « ingoia l'ultimo respiro ». In occidente invece nelle identiche condizioni l'ultimo respiro si emette. Ora ingoiare può essere involontario. Se si fosse trattato di trattenere il respiro si poteva aspettare. Ma un attimo di distrazione, ingoiate un sospiro e tutto è finito.

Varius

La poesia all'inizio del novecento

C'è da credere che proprio le ragioni, per le quali il romanzo moderno non è riuscito a granire, abbiano favorito il sorgere della nuova lirica.

Forse, se si toglie la stagione dell'Arcadia, non s'ebbe mai in Italia un gettito così folto e nutrito di poesia.

Neppure il piccolo illuminismo di certi vociani riuscì a contenere l'impeto dei poeti pullulanti in gran numero da ogni parte d'Italia. Invano Scipio Slataper se la prendeva coi verseggiatori e li avrebbe voluti ridurre al silenzio. I poeti, piuttosto che dedicarsi alla sola prosa documentaria, disertarono la rivista del Prezzolini.

E del resto, che cos'era mai la cosiddetta « prosa lirica » se non un ibrido a tutto vantaggio della poesia? Il Boine e il Serra liricizzavano anche la critica!

C'era poi il famoso « esame di coscienza », seguito dall'immancabile « confessione ». Ebbene la lirica non è confessione per eccellenza? Si prenda uno di quei disprezzatissimi trattati di retorica e vi si leggerà che la lirica è l'espressione diretta dei sentimenti, l'immediata confessione dell'anima.

Perciò nulla, meglio della lirica, poteva offrire il mezzo per una confessione sincera, totale, capace di fare affiorare, non solo i dati della coscienza, ma persino i moti irrazionali e i fondigli del subcosciente.

Lirica e autobiografia si potevano dunque dire sinonimi; autobiografia intima ed essenziale di quell'« io » puro che sembrava la conquista più sicura dell'uomo moderno. E qui sarà bene accennare a quella che è stata chiamata « la condizione dell'uomo moderno ».

Diciamo « uomo moderno » per indicare un uomo che si è posto, o per sua volontà o per sua impotenza, in una determinata condizione di vita, sia spirituale che materiale. Egli ha rotto il vincolo d'unione con Dio, ricadendo sopra se stesso, o meglio, incapsulandosi nel proprio « io ».

Di questo suo illusorio stato d'indipendenza e d'assoluta padronanza di sè, l'uomo s'è consolato credendosi da principio il creatore del proprio mondo (momento romantico). E quali sono poi state le opere *ad extra* dell'uomo che si è creduto creatore e fattore? Prima di tutto, appena ripudiata la padrona, ha sposato la serva, cioè, dopo aver rinnegato la trascendentale teologia, ha abbracciato la filosofia immanentista (momento idealistico).

Quindi, dopo aver rinunziato alla eredità celeste, ha cercato un patrimonio terrestre, dando alla scienza un valore in sè per sè (momento positivistico).

Per ottenere un benessere esclusivamente mondano, ha costituito una società retta da soli interessi terreni (momento socialistico). Infine, per la difesa di questi interessi, ha eretto uno stato che si propone intenti esclusivamente civili (momento laicistico).

Alla maniera di Dio, l'uomo, dopo aver creato, credette che tutto fosse buono e si riposò. Il sabato dell'uomo moderno creatore corrisponde, nella storia dell'Ottocento, al periodo della sufficienza borghese. Il borghese dell'Ottocento fu in qualche modo, se non felice, soddisfatto di se stesso e della sua condizione di privilegio. La filosofia lo serviva docilmente, la scienza gli obbediva ciecamente. La società liberale lo favoriva. L'industria prosperava; il commercio fruttava. Il progresso era un mito a cui tutti credevano; il benessere, uno scopo a cui tutti tendevano.

L'uomo faceva da sè, e faceva bene, facendosi del bene. Sembrava che un nuovo Eden si fosse stabilito sulla terra.

La rovina del mondo, sul quale l'uomo aveva spirato il suo « fiat » egoistico, avvenne per franamenti successivi, senza bisogno d'urti violenti. Tutto ciò ch'era stato creduto bene si convertiva in male, come se un misterioso peccato d'origine minasse anche la creazione dell'uomo moderno.

La filosofia immanentista, come tutte le serve diventate padrone, s'era fatta presuntuosamente esigente e, nello stesso tempo, odiosamente neghittosa. La scienza cominciava a spaventare con la sua brutalità. Lo stato, dopo aver promesso la libertà, rendeva schiavi. L'industria stritolava nei suoi ingranaggi l'individuo. Il commercio soffocava il sentimento. La burocrazia paralizzava la vita.

In questi frangenti, che cosa poteva fare quell'uomo particolarmente sensibile e umbratile che si chiamava poeta, se non mettersi in atteggiamento di difesa? Rifiutare il mondo, come il mondo rifiutava lui. Aveva dunque ragione Aldo Palazzeschi, quando diceva:

I tempi sono molto cambiati,
gli uomini non dimandano
più nulla dai poeti.

E anche più ragione quando, con un'alzata di spalle, concludeva:

E lasciatemi divertire!

Cioè, lasciatemi con me stesso; lasciatemi solo. E lasciatemi la fantasia, altrimenti con che cosa mi potrei divertire?

Il poeta moderno difende così la propria personalità fino al solipsismo, perchè la sente minacciata dal livellamento sociale. Difende la sua fantasia fino al parossismo, perchè la sente in pericolo d'aridità. Difende la sua arte fino alla stranezza, perchè la sente incompresa dal filisteismo. Difende il suo divertimento, il suo giuoco, perchè in quel giuoco è ancora l'illusione della libertà in un mondo di oppressione. Restringe perciò i motivi del canto attorno al nucleo della propria anima; li pone sotto un arcanismo di cui i profani non riescono a trovare il segreto.

Nasce così, e si legittima nella condizione dell'uomo moderno, il cosiddetto « ermetismo » della poesia, cioè il suo « trobar clus », il suo contratto lirismo, la sua ardua interpretazione, la sua segretezza e incomunicativa.

Un tempo, quando il nemico s'avvicinava a una città per assalirla, i cittadini distruggevano tutti i borghi che si trovavano fuor delle porte, tutte le chiese, le ville e i casolari del contado. Facevano, attorno alle mura, il deserto; non lasciavano nessun appiglio al nemico, per difendere meglio la libertà della patria.

Così han fatto i poeti del nostro tempo, per difendere la patria della poesia, cioè l'anima. Hanno abolito ogni motivo esteriore, esornativo; hanno abbattuto ogni appiglio comunicativo, ritirando i ponti levatoi della logica discorsiva e sacrificando le cortine della retorica.

Il poeta moderno è una città assediata, anzi una torre assalita, la famosa « torre d'avorio ». In questa torre la poesia non s'è racchiusa, come comunemente si crede, per ozio o per capriccio. Vi s'è racchiusa per difendersi dalla civiltà disumana, dalla società crudele, dallo stato esigente. Ha rotto ogni legame col passato, ha rifiutato la cosiddetta tradizione, perchè l'ha creduta ponte verso il nemico. Rinnega le seduzioni della retorica, del sentimento, della logica, perchè li considera tanti insidiosi cavalli di Troia.

Il poeta moderno non vuol più essere ingannato, nè vuole essere strumento d'inganno. Non vuole più illudersi, nè vuole illudere. Mangia il pane nero della sua estrema miseria. Beve acqua di pozzo. A volte, come certi prigionieri, ridotto alla fame, si ciba dei suoi stessi rifiuti.

Condizione tragica, ma chiara e in parte eroica. Dalla sua solitudine desolata e sospettosa, il poeta, chiuso nella torre d'avorio, non è però totalmente isolato. Riceve e lancia messaggi con le onde raccorciate dell'analogia, che è il richiamo di cose lontane e affini.

Il poeta diventa così, com'è stato detto, la calamita delle analogie. La sua forza d'attrazione dipende dalla potenza fantastica; ed è poeta chi meglio riesce a captare richiami analogici e a esprimerli nella maniera più folgorante e impremeditata, addirittura esclamativa! (Almen dal Vico in poi si sapeva che la parola stessa è metafora).

Il nucleo centrale di questa poesia è essenzialmente autobiografico, di una autobiografia d'assoluta sincerità, senza censura.

Proprio gli scrittori della *Voce* e di *Lacerba*, in rivolta contro il conformismo e il convenzionalismo, avevano dato l'esempio della confessione autobiografica e del soliloquio lirico.

Giovanni Papini, nelle « Venti ragioni in prosa » che seguivano le venti poesie dell'*Opera prima*, scriveva: « Io ho l'idea che non c'è, per la letteratura, materia migliore dell'animo umano: la parte della realtà che meglio si conosce, che più ci preme, che più complicazioni offre. Il mondo esterno dev'entrare nella poesia in quanto accompagna o esprime o giudica o rischiara certi stati d'animo. Il resto è decorazione, bravura e di-

(*continua a pag. 8*)

Piero Bargellini

IMITAZIONE DELL'ANTICO
NEL RINASCIMENTO

Fu per gran tempo ripetuto che l'imitazione volontaria dell'antichità classica deve considerarsi causa fondamentale degli aspetti tipici del nostro Rinascimento; mentre pare evidente ch'essa ne fu, tutt'al più, una concausa, secondaria e tardiva, anche nel campo culturale, dove la sua azione è più appariscente.

Le tracce dell'antichità non erano, di fatto, mai scomparse dagli occhi, dalla mente e dagli studi durante tutto l'Evo Medio italiano: dominato dall'idea di Roma, usante il latino, derivante gran parte dalla propria dottrina da Virgilio e da Ovidio, da Seneca e dai Padri della Chiesa. Ma se l'uomo medievale per secoli era passato presso i ruderi degli archi e delle terme, aveva pregato in basiliche impiantate su antichi templi, veduto dovunque vetuste statue, rilievi e mosaici, e perfino seppellito i suoi morti in antichi sarcofagi; non mai, per secoli, si era avuto quel che chiamiamo Rinascimento. La produzione letteraria si era anzi quasi ristretta alla teologia, perdendosi perfino il significato del nome di alcuni generi; gli scrittori classici venivano interpretati e fraintesi, nella maniera più lontana dal loro spirito; gli edifici, diroccati per trarne materiali, o riattati per l'uso quotidiano, poco servivano per ispirare nuove costruzioni, ed erano argomento di notizie insulse nei *Mirabilia Urbis Romae;* le statue, i rilievi ed i mosaici, soffusi di umana bellezza, non distraevano dalle stilizzazioni e dalle deformazioni (per cui l'Afrodite classica male si intravede nell'Eva del duomo di Traù), nè commovevano coi colori, la luce, lo spazio, la vivente realtà. Perfino la storia di Roma si era ridotta ad un groviglio di leggende e di novellette assurde.

Ma poi, più o meno rapidamente, l'*Eneide*, tanto meditata e fraintesa, tornò ad essere l'opera genuina di Virgilio; i grotteschi travisamenti dei primi volgarizzatori dei testi classici si ridussero; le antiche opere d'arte riparlarono il loro linguaggio sincero; alcune arti, come la pittura, rinacquero spontaneamente, prive di modelli classici superstiti; alcuni generi, pure esistendo ancora modelli antichi, non se ne giovarono, come il dramma ricreato tre volte, come « mistero », « sacra rappresentazione », e « commedia dell'arte ».

E quando invece la nuova produzione drammatica, nelle sue manifestazioni più vitali, risentì l'influsso dell'antico, lo ridusse a pochi spunti e ad imbarazzanti schemi esteriori; traendo invece i suoi soggetti dalle favole medievali, dalle novelle e dai drammi sacri, e presentando il mondo reale contemporaneo, che si muoveva sotto gli occhi dell'autore.

Se d'altronde il ritorno voluto all'antico fosse la spiegazione basilare della Rinascita, la nostra civiltà dovrebbe, alla fine del Medio Evo presentare una lacuna, un'improvvisa deviazione, che non esiste; perchè in ogni lato dell'attività il trapasso dall'una all'altra epoca appare progressivo, logico e spontaneo, materiato di tradizionale e di rinnovato, sicchè in pieno XI secolo si ritrovano già gli spunti tecnici, artistici e concettuali, che si svolsero poi, in serrate evoluzioni, fino al 500. E già nel 200 e nel primo 300, innanzi che dilagasse l'amore per l'antico, si affermarono i primi grandissimi italiani: i due Guidi, Dante e San Francesco, i due Pisani, e Cimabue e Giotto, a cui tennero dietro schiere ininterrotte di geni, ricche di vincoli e di presupposti; mentre con processi evolutivi evidenti si passava dal « Bel San Giovanni », alla chiesa di San Miniato, e da questa a Santa Maria del Fiore; e il ieratismo dei Bizantini era ripreso dai pittori cinquecenteschi; e Lorenzo il Magnifico, rappresentante suggestivo del secondo 400, da giovane aveva ammirato i poeti trecentisti.

Nè il Rinascimento fu uniforme in tutta Italia, come sarebbe stato logico per un semplice fenomeno di « moda » imitativa; presentando delle *facies* evolutive ben distinte nelle varie parti d'Italia, in funzione delle diversità etniche e psichiche degli abitanti; nè esso ebbe il suo centro più rigoglioso a Roma, ch'era pure la città più ricca di monumenti e di memorie antiche, ma in Toscana ed a Firenze, dove restavano tracce tanto meno appariscenti della antica civiltà. D'altronde anche quando realmente, nel tardo Rinascimento, si professò un maggiore culto per l'antico, i più fecondi artisti non si atteggiarono ad eruditi, perchè erano dei semi-artigiani, esperti di quei modelli antichi ch'erano sempre stati conosciuti; mentre il successo non arrise a quelle opere letterarie, anche dei sommi, in cui predominava l'erudizione: non all'*Africa* nè all'*epistolario* latino del Petrarca, ma al *Canzoniere;* non ai poemi nè ai romanzi latini del Boccaccio, ma al *Decamerone;* non alla *Polissena* di Leonardo Aretino, nè alla *Clizia* e ai *Lucidi*, ma alla *Lena* e alla *Mandragola*, alla *Cecca* e all'*Assiuolo*, agli *Straccioni* e al *Candelaio*. Quanto all'epica e alla tragedia, appunto perchè più vi dominò l'imitazione, non attecchirono mai.

I modelli classici non furono quasi mai ricalcati passivamente, se non dai pigmei incapaci di dire, e dagli epigoni che non avevano più nulla di nuovo da dire; ma costoro non rappresentano la vera Rinascita, sibbene la pedanteria dell'Umanesimo deteriore, e l'inizio dei traviamenti del barocco, e delle vuotaggini dell'« arte per l'arte ». Invece, i genuini artefici della Rinascita solevano, quasi sempre, vedere ciascuno l'antico a modo proprio, riviverlo in maniera originale, fonderlo intimamente coi propri concetti; sicchè uno stesso monumento del passato potè ispirare l'uno plasticamente e l'altro coloristicamente, ed essere interpretato e trasformato in vari modi, traendone conseguenze e completamenti personali, logici e nuovi.

Onde il ricercare, ad es., i modelli di una statua di Donatello, costituisce un'indagine così unilaterale e insufficiente per risolvere il problema artistico, come l'elencare le fonti, vere e supposte, della *Divina Commedia* o dell'*Orlando furioso*, per intendere e giudicare quei capolavori.

Ancora: se gli innegabili sviluppi, paralleli e plurimi, di concetti e di sentimenti estetici, manifestatisi nella Rinascita, fossero motivati fondamentalmente dall'imitazione, dovremmo supporre che l'antico si fosse palesato, nei diversi ambienti, in una qualche organica successione di sviluppo. Invece dovunque e da ognuno le opere d'arte e gli scritti antichi furono conosciuti alla rinfusa: l'arco di Costantino con una tomba etrusca, una statua ellenistica con una preclassica, le mura di Aureliano con le « ciclopiche », Virgilio con Omero, Plauto con Aristofane, Platone con Plotino. E quando, sul tardi, si incominciò, grossolanamente, a distinguere le fasi dell'arte e della produzione letteraria antica, ogni artista e scrittore studiò di preferenza i modelli di una singola epoca, secondo i propri gusti; e mentre il Trissino mosse dai tragici greci del V secolo av. Cr., il Giraldi invece seguì Seneca.

Quelli che mutarono dunque e si evolsero, di età in età durante la Rinascita, non furono i modelli antichi; ma il sentimento degli artisti e il loro ideale divino ed umano: come agevolmente constatiamo, ad es., per le figurazioni religiose: dove al Dio umanizzato, al creato pieno di divino di San Francesco, di Iacopone e delle sacre rappresentazioni, al Cristo buon pastore, e alla Madonna madre affettuosa, che sorride al suo puttino, o disperata, che piange sul Figlio crocifisso, tennero dietro: la Divinità apocalittica del Savonarola, il Cristo dominatore, la Madonna smisurata senza lacrime e senza sorrisi, e il fanciullo Gesù, grave e senza gaiezza.

E si badi bene che queste evoluzioni concettuali non appaiono nè uniformi nè coeve, per le varie arti e i generi letterari, come richiederebbe l'azione successiva di vari gruppi di modelli antichi; ma si manifestarono con diversa sollecitudine, a seconda dei progressi tecnici; sicchè, ad es., la tendenza alla descrittività episodica si afferma prima nell'epopea cavalleresca, nelle novelle, nelle cronache e nelle prediche, e poi in Giotto; il *Cantico delle Creature* pare ispirare l'Angelico e Leonardo; il *pathos* che infiamma la *Commedia*, riappare a due riprese nella scultura con Giovanni Pisano e con Michelangelo, e nella pittura, affermatosi con Masaccio, trionfa nel Botticelli, in Leonardo e in Fra Bartolomeo.

Ma l'argomento più grave contro la tesi della derivazione della Rinascita soprattutto dallo studio dei modelli classici, è fornito dai parallelismi evidenti, e mirabili, tra intere sequenze di esperienze politiche, sociali, economiche e religiose di singole zone ed epoche della classicità e del Rinascimento; ossia per tutto uno sterminato campo per cui la similarità fu tanto spontanea e involontaria, che gli uomini del Rinascimento non se ne accorsero: essi che si avvidero benissimo delle riesumazioni coscienti di un Arnaldo da Brescia e di un Cola di Rienzo.

Per la Toscana della Rinascita, ad es., abbiamo in un nostro scritto raccolta una così impressionante serie di somiglianze per gli sviluppi politici, sociali, economici e religiosi con il mondo attico antico, ad essa congeniale, da poter addirittura descrivere con le stesse parole il carattere medio del Fiorentino dal 1200 al 1500, e dell'Ateniese dal 500 al 300 av. Cr.

In realtà noi crediamo che, se franca la pena di chiarire in quali occasioni lo studio dell'antico potè contribuire realmente, se pure per lo più tardivamente e parzialmente, alla vita, ai concetti e alla produzione della Rinascita; assai più importante sia di chiedersi perchè quello studio potè diffondersi, non avendo esso, con ogni evidenza, costituito una delle cause primordiali, ma al contrario piuttosto una delle più visibili conseguenze della Rinascita stessa.

Se i monumenti e i documenti antichi, dopo secoli di deformazioni furono finalmente risentiti e ricercati per quello che erano, e se intere sequenze della vita si svolsero affini a quelle antiche: ciò si deve ad un profondo mutamento di idee e di pensiero, a un lungo processo interiore, affiancato da progressivi cambiamenti delle condizioni esteriori, per cui gli Italiani, rinnovate le menti, schiariti gli occhi, mutato l'ambiente politico e sociale, si ritrovarono simili, di gusti e di tendenze, agli uomini dell'Italia preromana e romana. Se lo svolgersi della vita, e delle produzioni artistica e letteraria, dall'XI al XVI secolo, presenta affinità così profonde e sorprendenti col classicismo, ciò si deve dunque a comuni cause profonde, etniche e storiche, che hanno generato, svolto e maturato i due complessi e grandiosi fenomeni, con parabole similari.

Ed una delle più attraenti ricerche, che da un quarto di secolo attirano il nostro interesse, mira appunto a constatare come il Rinascimento, con le sue svariate *facies* regionali, in Italia e fuori d'Italia, possa considerarsi come un fenomeno di reviviscenza etnica, atavica, dei vari popoli preromani, unificati politicamente, ma non livellati coattivamente da Roma; le cui originarie differenze, conservatesi nel loro insieme per secoli e per parecchie decine di generazioni successive, costituiscono, ancora oggi, la fondamentale spiegazione dei vari tipi dialettali, antropologici e psicologici delle genti attuali; di innumeri consuetudini locali, superstizioni, leggende, sistemi di aggruppamento topografico e politico, ubicazioni di centri abitati, capacità tecniche ed artistiche ecc. Il confronto della produzione artistica e letteraria, e della vita sociale, politica, economica, religiosa di ognuna di quelle zone, nelle due lontane età: preromana e romana da una parte, e rinascimentale dall'altra, porta, se non ci illudiamo, a risultati inattesi e convincenti.

Luigi Pareti

« Montanara sull'abisso » olio su tela - Ex-voto di G. A. Vanoni-Maggia

BETTELONI CRITICO

Quando il Pancrazi nel 1927 intitolò un suo noto saggio *Betteloni in appello* intese giustamente sottolineare l'immeritato oblio che gravava la memoria e l'opera dello scrittore veronese pur dopo il cordiale intervento del Croce, chiarificatore, all'inizio del secolo, della singolare vicenda di quella poesia ch'era stata già tenuta a battesimo da Ferdinando Martini e, più autorevolmente, da Giosuè Carducci. Suscitatrice di entusiasmi, ma assai più di contrasti, la scrittura betteloniana, che prometteva una nuova avventura delle parole, s'inseriva con un suo prepotente e acre sapore rivoluzionario nella storia della poesia e della cultura dell'ultimo Ottocento, collaborando alla polemica e al discorso profondamente rinnovatore che articolava, sull'orizzonte serotino del Romanticismo, le istanze della nuova cultura. La Scapigliatura e il Verismo, il Carduccianesimo, il Decadentismo e il D'Annunzianesimo sono i vistosi fenomeni letterari dello scorcio del secolo fra cui si maturò la originale presenza della personalità del Betteloni che occupa un posto eminente non solo nella storia della poesia, ma anche, e soprattutto, nella storia della critica letteraria che va dal De Sanctis al Croce, la quale, purtroppo, è ancora da farsi. C'è, nell'opera del Betteloni, un aspetto interessante che non è stato finora approfondito: la identità, nativamente operante e intellettualisticamente dispiegata, di poetica e critica. Poetica nel significato in cui oggi la s'intende, vale a dire come *succo storico* nel quale resta assorbito il complesso mondo dei sentimenti dello scrittore, miti della morale e della politica, sola *humus* feconda d'ogni opera d'arte. Dalla sua poetica germogliava, oltre che la poesia, la sua critica, la cui essenza profonda ci sfuggirebbe, appunto, se la si volesse considerare giudiziaria sui valori essenzialmente letterari e isolare dalla generale polemica che il Betteloni sentì di proporre con ardore di convinzione e appassionata dedizione. Per questa via, che crediamo feconda di nuovi risultati, si perverrà non solo all'enunciato del carattere essenziale della critica, si bene alla individuazione del valore da assegnare alla poesia betteloniana nella storia della nostra lirica dell'Ottocento. Realista e verista è stata detta codesta poesia, dentro e fuori la Scapigliatura, borghese e intimista, precorritrice del crepuscolarismo, banditrice di altre forme di decadentismo. A noi pare che debba si collocarsi sulla prospettiva di questi movimenti che costituiscono il tessuto della vita spirituale e letteraria del tempo, ma, senza dubbio, è da riportarsi fondamentalmente al Verismo, anche se, nei risultati finali, se ne disancori per attingere una validità verista ch'è poi di ogni vera poesia, di tutti i tempi. Uno dei corollari motori del Verismo è la problematica del linguaggio: non è essa fondamentale nell'opera del Betteloni come lo era contemporaneamente, ad esempio, nel Dossi? La poesia in lingua parlata, che tanti sarcasmi e sorrisi di disprezzo doveva attrarre su di sè, proponeva in apparenza una clamorosa rottura con le vecchie forme della letteratura e soprattutto tra noi dov'era quasi sacra la tradizione di una lingua poetica del tutto diversa dalla lingua prosaistica. Nel Betteloni cotesta rottura si originava nel crogiuolo del suo pensiero critico dal quale, come dianzi dicevamo, si genera anche la sua poesia: sembra, ma in realtà, non è contro la tradizione. E' una conseguenza del positivismo; tuttavia il Betteloni, anche se si muove nell'àmbito dei nuovi principi, è soprattutto assertore di un nuovo umanesimo che, pur respingendo il concetto di letteratura come eremo ascetico avulso dal pensiero e dalla vita, afferma profonda l'esigenza di un suo alto ideale umano: « Faccio della critica positiva — egli scrive — e non mi pasco di fantasie e di chimere, che non hanno fondamento alcuno nella realtà della vita e della natura umana. Io non perdo mai di vista l'uomo, l'indole sua, e la terra dove egli vive. Si dirà che io non capisco l'ideale. Io capisco invece ogni ideale, perchè possa essere eventualmente raggiunto, nonostante i molti ostacoli, entro i limiti del mondo nostro e della nostra vita ». Sta qui la fonte teorica della sua poesia ch'è veristica perchè, appunto, protesa a cogliere e rappresentare le circostanze, anche le più piccole e comuni, della vita reale. Ma per il Betteloni il termine *veristico* s'identifica con *umano*: da ogni vicenda « della vita giornaliera possono scaturire torrenti di *gentile e passionata poesia* », ed *esser vero* nel suo pensiero significa esprimere senza ambagi la poesia del proprio intimo mondo, piccolo o grande che sia. Essa sarà tanto più grande quanto in maggior misura avrà la capacità realizzatrice di una forma espressiva intensamente rispondente a ciò che il cuore detta dentro. Nel Betteloni opera vigoroso il senso della vita concreta ed è ciò che nelle esigenze del critico e del poeta si risolve in appassionata ricerca della *forma vivente*. Qui è fecondamente presente l'insegnamento del De Sanctis assai più di quello del Comte, e, se ben riguardiamo, hanno un valore soltanto di presupposto nel pensiero betteloniano tutte quelle affermazioni, quali il *clima storico*, il *concetto di razza*, il *dinamismo nell'arte*, che riportano la nostra indagine ai Renan e al Taine, al Guyan, al Bourget e al maggiore assertore di tali concetti allora in Italia, Gaetano Trezza. Egli era dotato di una felice sensibilità critica e di una sofferta esperienza dell'arte: disserta di scienza e di *documento umano* — paga il suo tributo al tempo — ma insieme parla di sentimento e di gentilezza, di passione e di evasione, di libertà creativa e di fantasmi. Egli sta dentro il filone della critica desanctisiana da cui assorbiva quel principio realistico-umano che sentiva di aver ritrovato non solo nella letteratura del mondo classico, da Omero a Catullo, dai tragici greci a Virgilio e Tibullo, ma anche nella migliore tradizione letteraria italiana. Nell'opera poetica e critica del Betteloni c'è l'esigenza profonda d'inserire il verbo della nuova arte nel tramite della tradizione, così come era accaduto, per le istanze del nuovo spirito europeo al sorgere del secolo, nei nostri più veri e grandi scrittori romantici. Il Betteloni vive e soffre, il dramma di tutto il positivismo italiano, che, per salvarsi dall'ansa soffocatrice della interpretazione esclusivamente scientifica della vita, si era smarrito nelle fumosità vaghe e morbose dello spiritualismo e idealismo. Ma ha la ventura di scamparne in virtù del suo acuto gusto e senso della storia che lo sollecitano ad indagare nell'opera di poesia la storia dell'uomo-poeta, nella cui parola si riflette la coscienza degli eterni valori del cuore umano calata nella problematica del secolo in cui il poeta stesso vive. Perciò il Betteloni è uno degli spiriti della seconda metà dell'ottocento più vicini al Carducci, il quale venne, infatti, esaltato come Maestro cui era dovuto in gran parte il risorgimento della letteratura italiana. Ha invece contro il D'Annunzio, celebrato in quei tempi dal Visconte E. Melchiorre de Vogüé quale messia della rinascenza latina, e da lui denunziato agli Italiani come sovrano corruttore e primo responsabile della decadenza delle nostre lettere. Eroico coraggio allora, questo del Betteloni, primo, nell'atmosfera rovente di d'annunzianesimo, della schiera di quei pochi audaci, dal Croce al Thovez e giù giù fino al Brancati (si ricordi di quest'ultimo il gustoso racconto *Singolare avventura di Francesco Maria*) che seppero e vollero svelare la vacuità secentistica della maggior parte di quell'arte, priva di senso di umanità in una misura di estrema sordità ad ogni voce vera del sentimento e della passione. La polemica antidannunziana — che meriterebbe un più lungo discorso — assume i toni più violenti; ma gli strali del Betteloni non risparmiano altri, quale il Pascoli, non della prima maniera, ma di *Odi e Inni*, di cui condannò le oscurità e gli astratti simbolismi, i bizantinismi e le frigide vaporosità, nè quei movimenti letterari importati dalla Francia, quali il Sinibaldismo e il Decadentismo, dei quali diede giudizi che allora sembrarono di uno scrittore rimasto ancorato agli schemi della vecchia coltura e che per noi oggi sono al contrario in parte acuti e puntuali. Così dicasi per quello ch'egli scrisse del Prati e l'Aleardi, del Guerrini e dello Gnoli, del Marradi, del Graf e del Papini.

E' stato detto che al Betteloni manca una salda preparazione teorica, onde il tradizionale giudizio sulla sua critica ha inteso implicitamente limitare la validità del volume *Impressioni critiche* (stampato postumo nel 1914 e ripubblicato recentemente da Mondadori per le amorose e intelligenti cure di Mario Bonfantini) affermando la sua frammentarietà e concedendo il valore documentario di un gusto personale e autobiografico oltre quello della efficacia di una prosa schietta e arguta.

Ma è la profondità della preparazione teorica che rende vigorosa la critica? Non lo crediamo. Le idee sull'arte del Betteloni non sono un *a priori* ma il succo vitale della sua poetica la quale si fa critica arricchendosi della sostanza del suo gusto e della sua sensibilità educatisi sulla nostra migliore tradizione letteraria. E' come il Capuana, al quale sta assai vicino, critico di pochi, ma essenziali principi, illuminati dalla luce di un'alta coscienza umana senza la quale il critico potrà essere sì un ottimo *lettore* di poeti, ma giammai un interprete che abbia la capacità di svelare agli uomini del suo tempo la storia di un'anima espressa sulla misura della storia sofferta dell'umanità.

Ciò aveva insegnato soprattutto la lezione di Francesco De Sanctis e Giosuè Carducci nell'opera dei quali il precetto critico-estetico si fa il più delle volte insegnamento e ammonimento morale.

Giorgio Santangelo

● Eugenio di Carlo e Gaetano Falzone raccolgono le comunicazioni e le conferenze tenute a Palermo tra il 12 e il 15 gennaio 1948 in occassione del centenario del '48 in un ricco volume dal titolo *Atti del congresso di studi storici sul '48 siciliano* (Palermo, 1950, pp. 368). Il volume comprende acuti e sobri saggi, fra gli altri, di A. M. Ghisalberti, F. Valsecchi, P. F. Palumbo e di N. Rodolico, che del Congresso fu l'alto presidente.

EX - VOTO

Poche cose ci sono, così toccanti, nell'arte popolare, come gli ex-voto. Entrate in qualunque santuario, di mare o di montagna, celeberrimo o quasi perduto tra le selve che ancora risuonano dei miti pagani: è raro che non vi parlino l'ingenuo e commosso linguaggio del popolo decine o centinaia di tavolette che la fede tenace di gente umile ha continuato a dedicare, per secoli, alla Madonna, ai Santi...

Una Mostra felicemente ideata nel Ticino, appunto di questi ex-voto, raccolti nei santuari locali, ha dato occasione ad una ripresa di studi su tali manifestazioni tipicamente popolaresche e, tra l'altro, ad un bel libro intitolato: « L'ex voto nel Ticino » con un saggio introduttivo di Piero Bianconi e un catalogo accuratamente redatto da Giuseppe Martinola. Il saggio del Bianconi pur senza avere la pretesa di risolvere i vari problemi che la raccolta delle tavolette dipinte prospetta al critico, è anche di per sè un acuto e sensibile studio che si inserisce assai bene nella importante bibliografia sull'argomento, che meritava davvero l'attenzione d'una personale intelligenza qual'è quella dell'autore.

Anch'egli, via via che esaminava le diverse espressioni pittoriche, da quelle derivate da opere d'arte colta alle molte altre, invece, sgorgate spontaneamente dalla rozza, ma vivace fantasia del pittore paesano, s'intrattiene sulla grossa questione del « valore estetico » (in senso assoluto) delle più efficaci pitture popolari, quasi tutte anonime ed anche, di conseguenza, sul fascino che esse esercitano in modo particolare ai nostri giorni sugli artisti del nostro tempo. Fino a che punto, insomma, questi ex-voto sono arte e fino a che punto, invece, rispondono unicamente al proposito dichiaratamente illustrativo di ricordare agli occhi dei fedeli, con estrema chiarezza documentaria le circostanze del miracolo?

E' ben naturale che, quando dalla monotona serie di disgrazie descritte con pedantesca analisi, certo seguendo la narrazione dei testimoni oculari (e, prima d'ogni altro, della persona scampata al pericolo) si passa a studiare quelle brevi, ma efficaci pitture in cui evidenti doti espressive raggiungono un valore di stile, la risposta è fornita dalla stessa qualità dell'opera che, per ciò solo, non è più nè arte popolare, nè arte colta, ma arte pura e semplice.

Tuttavia è legittimo chiedersi, come di fronte a tutti i prodotti migliori dell'arte primitiva, contadinesca, selvaggia o infantile, quali siano i particolari mezzi « suggestivi » che questi artisti adoperano per giungere ai loro effetti e quale felice, inconsapevole ingenuità li assista per darci, talvolta, scene così pienamente autosufficienti e così direttamente mosse da un semplice e schietto sentire.

A guardar bene in fondo, come si disse anche a proposito della bella mostra di tavolette senesi di Biccherna, a Palazzo Strozzi, c'è un punto in cui il « gusto dei primitivi » si identifica col gusto artistico pienamente efficiente. E diciamo pure che nel nostro tempo travagliatissimo l'arte oscilla tra i due estremi, che spesso si toccano, d'un intellettualismo complicato e cerebrale (nel surrealismo, per esempio), e d'un primitivismo sconcertante che sembra rifare il verso ai disegni dei bimbi o dei selvaggi, o invocare quel balbettio primo dell'umanità, così ricco di misteriosa grazia.

Allora si comprenderà perchè da quando abbiamo cominciato ad apprezzare l'arte dei primitivi, sempre più frequentemente ricorriamo a quelle che potremmo chiamare « manifestazioni primitive contemporanee » che ancora si svolgono sotto i nostri occhi nelle perdute bàite di montagna o nelle case dei pescatori.

Tanto più se ci si rivolge alla tematica religiosa (come dimostra tra l'altro l'accoglienza piena delle manifestazioni figurative dei popoli selvaggi convertiti al cattolicesimo) ciò che più direttamente ci colpisce è la spontanea facilità della deformazione, la nativa ignoranza dei problemi complessi dell'arte, come lo scorcio, la prospettiva, il rilievo, la composizione unitaria e complessa: semplicità che S. Francesco seppe, solo, per slancio di fede e di poesia ritrovare in sè e alla quale, penso, lo stesso Gesù alludeva parlando dei « poveri di spirito ».

Ma noi siamo, di fronte a questi problemi, inchiodati al nostro stesso destino che, avendoci aperto gli occhi e scaltrito le menti, avendo consumato in noi stessi secoli e secoli di civiltà artistica ci impone di uscire da noi per rifarci un'anima e una fantasia.

Con quale invidia il pittore moderno si incanta davanti al tempestoso mare d'intenso azzurro, con le sue onde candide, in mezzo al quale si ritaglia il giallo d'una barca in atto di precipitare nei flutti, mentre da uno spicchio di cielo ferrigno s'affaccia sorridente la Madonna, dai colori teneri di porcellana! Le sibilline lettere V. F. G. A. (voto fece, grazia avuta) ripetono a secoli di distanza l'antico « votum fecit et gratiam recepit » noto anche agli archeologi e tutto assume, nella assiomatica semplicità, un che di definitivo e di raggiunto. Il pittore si chiede: per avere il coraggio di distendere un blù così assoluto per il mare e una biacca così intatta, come neve, per le onde, bisogna prima aver distrutto violentemente in sè stessi tutti gli impasti e le gradazioni infinite che del mare ci restano nella memoria, tutte quelle variazioni brevi e delicate di sfumature che distinguono, nel nostro sentire e produrre, la schiuma del mare dalla calce viva. E nove volte su dieci conclude: « Felice ignoranza! ».

Poichè sta bene che, teoricamente parlando, proprio in quell'atto di felice ignoranza si sopprimono le scorie della letteratura e gli avanzi di naturalismo obiettivo che ci fanno schermo di fronte alla purezza dell'atto creativo: ma è poi vero che tra l'ignoranza innata e quella riconquistata con uno sforzo di volontà c'è un abisso.

Accontentiamoci dunque di ricevere, semplicemente, delle lezioni di chiarezza e di espressività da simili saggi di arte popolare che uniscono il candore della forma al naturale slancio della preghiera.

Ricordo che in un'ampia mostra di arte religiosa popolare tenuta a Venezia dal Comitato Nazionale Italiano per le Arti Popolari circa dieci anni fa, v'erano due sale dedicate agli ex-voto raccolti un po' dovunque, ma soprattutto dal Santuario della Madonna del Monte di Cesena, ricchissimo di testimonianze pittoriche che vanno dal Quattrocento al secolo scorso: oggi la lieta sorpresa che s'ebbe allora di fronte a queste umili e disadorne espressioni grafiche, si rinnova per la raccolta ticinese ricca di quasi duecento tavolette: e sempre una stessa domanda s'affaccia insistente: possono, questi artigiani, raggiungere accordi di colore e giustezza compositiva come degli autentici primitivi giotteschi, senza una consapevolezza di tali valori pittorici?

Segno, dunque, che per suscitare una emozione artistica, bastano le poche note di questi anonimi « immaginieri » che poi tutti si rassomigliano nel « tono » del loro dipinto, così come la narrazione chiara e semplice d'un fatto accaduto, sgorgata dalle labbra d'una povera contadina, può assumere pieno valore di prosa d'arte.

Ciò che più conta, in esse, è la perspicacia della narrazione pittorica, essendo obbligatoria la facile identificazione del miracolo. La collezione si inizia con tavolette parallele alle « predelle » quattrocentesche, come quella con la Vergine in trono che riceve l'omaggio di due oranti presentati da S. Antonio Abate, proveniente dal Santuario di Morbio Inferiore. Si tratta di un'opera della fine del Quattrocento di carattere paesano che nulla dice di nuovo; ma poi, via via la serie si anima, soprattutto nelle tavolette che ritraggono degli ossessi liberati dai demoni; quasi con compiacimento dei vari pittori-contadini sono dipinti i neri diavoletti che escono dalla bocca dei malati così come si vede sul piano dell'arte rinascimentale in Niccolò Alunno o in Carlo Crivelli

Questo mondo demoniaco, sempre caro alla fantasia popolare, fece la sua più clamorosa apparizione nel gusto medioevale, dalla scultura romanica, in cui occhieggiava dai capitelli, ai grandi affreschi con i « Giudizi Universali » nelle chiese del Duecento e Trecento. Ma qui lo vediamo accolto nella limitata eppur efficace tematica contadinesca, con la lentezza di figurazione con la quale lo tradusse pittoricamente Giotto nella « Cacciata dei demoni da Arezzo » della Chiesa Superiore di S. Francesco in Assisi. Nulla è più efficace che ripensare al grande figuratore toscano, di fronte a queste tavolette votive: non certo (come pure vorrebbero gli adoratori dell'ingenuità popolare o primitiva) per instaurare un assurdo paragone estetico: ma, semmai, per mostrare come un grandissimo pittore abbia saputo cogliere così nettamente certi aspetti della narrazione, portandoli a tale altezza da costituire, per secoli, un esempio iconografico rimasto radicato nel « modo di vedere » appunto, del popolo.

Si abbattono le pareti degli edifici per mostrare la famiglia, all'interno, inginocchiata in preghiera, mentre fuori su brevi dorsi di colline, il miracolato esce illeso dalle zampe d'un cavallo imbizzarrito: la contemporaneità dell'azione in luoghi diversi si attua, come nel surrealismo, con assoluta naturalezza; la proporzione reciproca degli oggetti e delle persone viene superata o annullata. Di qui (e da altro ancora) nasce quell'aria estatica che i moderni non si trattengono dal definire « metafisica » e che è, poi, l'incanto di questo trasecolato candore.

Così oggi la stanca fantasia creatrice dell'uomo si rifiuta di operare nella salda architettura d'un mondo responsabile e pieno: e si rivolge a quelle che ingenuamente crede possano essere le fonti « pure » dell'intuizione artistica.

Valerio Mariani

« Omino salvato dalle acque » olio su carta ex voto ticinese - Melano

« Vita di un uomo » olio su tela ex voto ticinese, Locarno

NOTE E DIVAGAZIONI MUSICALI

La musica, come anche altre manifestazioni d'arte, sembra diventata quasi un merce da vendere; una merce, cioè, che bisogna produrre e presentare in vista di una vendita come se l'arte musicale fosse diventata l'arte di trasformare le note in biglietti di banca.

Forse per questo la critica rimane un fatto sterile ed è, nello stesso tempo, un compito estenuante quando la si voglia ridurre nei limiti delle manifestazioni ufficiali e accademiche dell'arte. Essa, infatti, non può godere di una perfetta libertà ed è obbligata a contentarsi di sensazioni mediocri come quelle che possono nascere in uno spazio angusto o sono provocate da un programma preordinato.

Evadere, quindi, da questo mondo artificiale e costruito è non solo un'esigenza dello spirito, ma è anche un atto di saggezza poichè, molto spesso, i fatti occasionali, anche i più umili, possono dar luogo alle più vere considerazioni. Le occasioni, infatti, sono un dono di Dio: e la confidenza che noi abbiamo in esse è un aspetto della confidenza che noi abbiamo in Lui.

●

Dopo aver vagato a lungo per le strade di Roma, il giorno della proclamazione del Dogma dell'Assunzione, abbiamo sostato sino a tarda sera in Piazza S. Pietro. Fedeli e pellegrini di ogni nazione fluivano e rifluivano senza sosta formando qua e là nella piazza gruppi più o meno numerosi. Da uno di questi gruppi si levò, a un tratto, un canto solenne accompagnato dal suono di una specie di tromba. Era un canto tedesco e fu quasi un segnale di raccolta poichè da ogni parte della piazza affluirono altri pellegrini della stessa nazionalità. Così il coro divenne robusto ed ampio. Cantavano quei cattolici tedeschi e, più che le loro parole, la loro mistica compostezza sembrava voler esprimere a Dio la pena di inenarrabili sofferenze e la fierezza di averle sopportate con dignità: persecuzioni e umiliazioni in patria, persecuzioni e umiliazioni nel mondo. Attorno ad essi, in silenzio, si andava raccogliendo, sempre più numeroso, un gruppo di italiani sorpresi ed ammirati insieme. E provavano anche un sottile senso di rammarico per quella specie di nenia funebre in cui, durante la solenne cerimonia del mattino, era stato costretto lo slancio del loro appassionato amore verso la Madre di Dio.

Forse il Giusti avrebbe rinunciato volentieri allo scherzuccio di « S. Ambrogio » se avesse potuto sospettare un così radicale capovolgimento della situazione: non solo i tedeschi, infatti, ma uomini di ogni parte della terra avrebbero potuto dire con ragione che quel canto degli italiani alla Madonna « era preghiera ma parea lamento ».

Certamente le spontanee manifestazioni musicali degli italiani sono lontanissime da questo stile, ma bisogna riconoscere che, per una incomprensibile deformazione, essi indulgono, da un po' di tempo a questa parte, nei canti religiosi, a marce militari del tipo « Noi vogliam Dio », o a marce funebri del tipo « Mira il tuo popolo ».

Di chi la colpa?

●

Chi ha letto l'interessante volume del Berlioz: « Les soirées de l'orchestre », conosce quella strana fantasia dell'autore sulla irreale città di Eufonia immaginata come un vasto Conservatorio di musica, dato che la pratica di quest'arte è l'unico oggetto delle occupazioni dei suoi abitanti.

Tra le singolari istituzioni di questa città sono i « Concerti di cattiva musica », ai quali, in certi periodi dell'anno, gli eufonici si recano per sentire le mostruosità ammirate nel carso dei secoli in tutta Europa. Dice l'autore che in uno di questi concerti « quando si venne a cantare la fuga sul Kirie Eleison del lavoro più celebre d'uno dei più grandi maestri della scuola tedesca, e che si è loro assicurato che il pezzo non era scritto da un pazzo, ma da un grande musicista, e che fu a sua volta grandemente imitato, la loro costernazione (degli eufonici) non si può rappresentare. Essi si afflissero seriamente di questa umiliante malattia della quale riconobbero che il genio umano poteva anch'esso subire gli assalti: e offesi nel sentimento religioso, come nel sentimento musicale, da tali ignobili e incredibili bestemmie, intonarono di pieno consenso la celebre preghiera « Parce Deus », di cui la espressione è così vera, come per fare onorevole ammenda a Dio in nome della musica e dei musicisti ».

●

In quale stato indecoroso, per il prestigio dell'arte e per l'espressione più pura del sentimento religioso, fosse caduta la musica sacra nel secolo scorso, lo rileviamo dalle critiche violente e spesso mordaci dei più illustri compositori del tempo: Spontini, Mendelssohn, Fetis, ecc. E dove esisteva lo sconcio maggiore era proprio nella città sede prima della religione, che pure vantava un secolare primato nell'affermazione e nella divulgazione del più puro concetto artistico. Lo stesso Berlioz nelle sue « Memorie », non nasconde l'enorme delusione provata nell'assistere ad alcune funzioni musicali nel maggior Tempio romano e nelle altre Chiese della Capitale.

Ma la testimonianza più grave e nello stesso tempo più valida ci è data dalla lettera che il Sommo Pontefice Pio X indirizzò al Cardinal Vicario Respighi in occasione del « Moto proprio » sulla riforma della musica Sacra.

Esaminando le condizioni della musica in Roma, Pio X constatava come proprio nella capitale del mondo cattolico si era ben lungi dall'osservare le prescrizioni emanate dai Pontefici — notevole quella di Benedetto XIV — dai Concilii e dai Sinodi, sullo stesso argomento.

« Poichè — prosegue la lettera — tanto studio si è messo da uomini egregi nell'illustrare le ragioni della liturgia e quella dell'arte a servizio del culto; poichè in tante Chiese del mondo si sono ottenuti, nella restaurazione della musica sacra, così consolanti e non di rado così splendenti risultati, poichè infine la necessità di un pieno mutamento di cose è entrata universalmente negli animi, ogni abuso in questa parte diviene intollerabile e dev'essere rimosso ».

Venne così la riforma. Ma non si può dire che i nobilissimi consigli di Pio X si siano estesi nella pratica, malgrado le commissioni artistiche ordinate dallo stesso Pontefice per la sorveglianza e l'applicazione della sua riforma.

A parte le realizzazioni e le modificazioni più o meno profonde nel campo della musica strettamente liturgica, c'è un aspetto del problema che assume carattere di gravità ed è la muta e passiva presenza del popolo a cerimonie e riti fatti per una partecipazione collettiva. Si potrà forse pensare ad una diminuita fede di questo popolo ed il sospetto potrebbe essere legittimo osservando ciò che accade dinanzi alle Chiese alla cosidetta Messa del mezzogiorno. Si ha quasi paura di offrire a Dio un minuto di più e quando il sacerdote si volta per la benedizione finale si assiste ad una fuga generale come dinanzi ad un malanno incombente.

Non è questa tuttavia la vera ragione. Essa è ancora quella cui accennava, sin dal 1909, il compianto M.o Casimiri. « La cagione, se non unica, forse la più grave — egli scriveva — di questo mutismo del nostro popolo, sta appunto in quel certo sconforto che ha invaso il suo cuore buono, quando s'è visto trascurato in questo che è, e deve esser, per lui il lato più bello, più artistico, più ideale della sua vita religiosa pubblica, il canto del suo cuore, il canto unanime come una è la fede, una la Chiesa, il canto che rompe dal petto suo, colla voce sua, colle labbra sue, al Padre suo che è nel cielo, al Padre dei fratelli suoi ».

Noi non possiamo che sottoscrivere così autorevoli e così ispirate parole.

Dante Ullu

● In una sala della Biblioteca Capitolare della Cattedrale di Padova è stata allestita una mostra di codici miniati. Sono in maggior parte libri di preghiera liturgica usati dai Canonici, o, per il resto, testi di studio della scuola episcopale. Sono provenienti dalla Biblioteca del Vescovo Jacopo Zeno, dalla Chiesa di Monselice da altre Chiese e sedi diverse, e nel loro insieme rappresentano, attraverso un periodo di sei secoli, la fiorente vitalità della scuola episcopale padovana.

In occasione di tale mostra, mons. A. Barzon ha redatto un catalogo con una dotta introduzione sulle origini della Biblioteca Capitolare.

● E' in preparazione una « Nuova Antologia degli artisti Italiani Contemporanei » che si propone di far conoscere ed apprezzare quegli artisti, che nel loro campo specifico (pittura, scultura, affresco, bianconero, incisione e ceramica) onorano L'Italia, attraverso alcune note biografiche ma sopratutto con la presentazione delle loro opere più significative.

POLEMICHE SU POUND

Sono vari giorni che non faccio che leggere versi di Ezra Pound, prosa di Ezra Pound, lettere di Ezra Pound, libri che spiegano i versi di Ezra Pound, libri che negano il valore di Ezra Pound, articoli che spiegano le spiegazioni su Ezra Pound, articoli che attaccano chi ha difeso Ezra Pound. Questo Ezra Pound dev'essere un diavolo a quattro per metter in moto tanta gente. In generale gli americani non s'accapigliano come gl'italiani per ragioni letterarie, o come i Bizantini per ragioni teologiche. Infatti oltre (o sopra, o sotto) la polemica letteraria c'è la polemica politica e quella razzista. Cerchiamo di veder chiaro in questa faccenda. In un mar pien di seppie, oltre che di scogli.

I.

Ezra Pound (nato nell'Idaho nel 1885) fu educato nelle aule dei collegi di Pennsylvania e di Hamilton. Prese il Master of arts in lingue neolatine. Insegnante a Wabash College, ne fu cacciato per aver dato ospitalità una notte a un'artista di teatro che aveva trovata affamata e senza rifugio per la strada. (Racconto questa storiella perchè molte disgrazie del Pound son del medesimo tipo Donchisciottesco). Prese allora imbarco sopra una nave di bestiame e sbarcò a Gibilterra, di lì se ne venne a piedi a Venezia, dove pubblicò nel 1908 il suo primo libro di versi *A lume spento*, e si può dir che da allora il suo destino e la sua coltura sian stati legati indissolubilmente (se questa parola s'addice mai al Pound) con l'Italia. La sua bibliografia è di poi continua, variata, incredibile e difficile. Ha scritto, ha rifatto, ha corretto, ha tradotto da tante lingue, compreso il cinese, ha prefazionato, ha antologizzato e naturalmente ha dato vita a riviste effimere e famose. Essenzialmente la sua opera è contenuta nei *Cantos* (1-80), nei *Pisan Cantos* (Premio Bollingen di Poesia 1949), in *Personae* (altre poesie ma non i Canti).

Su lui è uscito un volume (*An examination of Ezra Pound*, New Directions, New York, 1950 pp. 268) contenente 18 saggi di poeti e di critici moderni, già esciti in gran parte, ma qui raccolti per la prima volta. Ed una raccolta delle sue corrispondenze private (*Letters* (1917-1941) Harcourt, New York, 1950, pp. 358).

Senza entrare in discussioni critiche, posso affermare che Ezra Pound è considerato come un grande autore da molti poeti e critici più particolarmente come l'autore di una rivoluzione nella poesia anglosassone contemporanea, e per dirla con termini italiani, d'una rivoluzione ermetistica; nello stesso tempo scopriva, soccorreva, sollecitava, aiutava, pubblicava o faceva pubblicare poeti e scrittori contemporanei che oggi hanno conquistato una fama mondiale, come T. S. Eliot, W. B. Yeats, J. Joyce, E. Hemingway; sosteneva con scritti vari una teoria economica denunziante l'interesse privato sul denaro prestato (usura) come il maggior male del mondo; gli pareva di trovar realizzato il suo ideale nello stato corporativo in Italia e fu così coerente da sostenere il fascismo anche durante il periodo in cui gli Stati Uniti, sua patria, erano in guerra con l'Italia e da far propaganda per mezzo della radio italiana fra le truppe americane. Per quest'ultimo fatto, consegnatosi agli americani fu messo in prigione dentro i campi spinati di Livorno, portato negli Stati Uniti, ma prima d'esser sottomesso a processo, trovato ammalato di mente e quindi internato nel Manicomio di Sant'Elizabeth in Washington D. C., dove può scrivere e ricevere persone. Essergli stato decretato il Premio Bollingen, da una Commissione letteraria nella quale si trovavano T. S. Elliot e Archibald Mac Leish, per i suoi *Pisan Cantos*, suscitò vive polemiche che duran tutt'ora, imperniate, almeno in apparenza, sul problema se era lecito premiare una persona che aveva « tradito la patria », e che aveva manifestato apertamente sentimenti antisemitici. Ezra Pound è una persona che pesta i piedi a molta gente, che li ha sensibilissimi.

II.

E tu, mi dirà un lettore, trovi che Pound è un genio, un traditor della patria, un martire, un grande poeta, un buffone ed un impostore, uno scrittore confuso e artificiale, un lume fra le tenebre... Che cosa pensi tu?

Caro lettore, vorrei dire, che cosa conta quel che penso io? Per filosofi e poeti, una cosa conta sempre: quello che hanno operato nel loro ambiente nazionale o entro l'Umanità (quella che conosciamo). I miei valori non concordan con quelli di Ezra Pound, ma evidentemente quando il suo strumento suona, c'è un'infinità di risonanze in questa casa (Stati Uniti) dove abito io. E' una legge fisica e pitagorica che questo vibrare dipende da una comune intonazione. Ezra Pound ha toccato delle corde che fanno tintinnire i bicchieri e fremere i violini e pulsare le pelli dei tamburi e svegliare dei canarini in gabbia. La casa si anima quando Ezra Pound suona, senza sapere da dove viene quel misterioso incentivo. Qui, in Inghilterra, in Irlanda, dovunque si sa l'inglese. Di più non mi chiedere, amico lettore.

Ti direi che è certamente un poeta, sviato, secondo me, da una cattiva poetica. Ti direi che tra le sue oasi di poesia passano lunghi deserti (o sbadigli) di didascalismo, di annalismo, di enciclopedicismo a buon mercato. Le sue edizioni dei classici son buffe, per un filologo; le sue traduzioni, trasmutazioni; i suoi poemi « epici » sono caotici, e se il tipografo si sbagliasse e mettesse la fine dov'è il principio nessuno se ne accorgerebbe e probabilmente i suoi fedeli inneggerebbero ancora, e quando se ne accorgessero lauderebbero il « conciere ». Le sue modificazioni delle parole, anche delle più comuni, alle volte mi divertono (Eutopia per Utopia, cataclasma per cataclisma, ma finiscon per seccarmi, come quando nelle sue *Lettere* — or ora pubblicate in volume, vent'anni di corrispondenza poetica — scrive *Ol rit* per *All right*, e lo farà per fare il « bambino poetico » o per attirar l'attenzione, o per altro motivo, che io pedantescamente involto nel principio che si scrivono lettere per scopi pratici, non riesco a vedere). Le sue allusioni, quando son rivelate, spesso mi paion comuni. Il suo pensiero economico (far senza « usura ») è falso o sconfitto dal mondo moderno, che è quello che è, ma esiste, mentre quello di Pound non è mai esistito. Non credo che la poesia sia esplorazione, o esperimento, o indovinello. L'oscurità di cui Pound vela certi pensieri non scopre, dissipata, nulla che abbia rilievo; spesso vien fuori un luogo comune. Ho sul tavolino fastelli di note, molte negative.

Tuttavia, quando Pound lascia libero il suo canto e dimentica di sorprenderci con un enigma linguistico, o stilistico, o storico mi pare un poeta. Sento che ha un raro possesso delle lingua. E' un classico.

In hot summer have I great rejoicing
When the tempests kill the earth's foul [peace.
And the lightnings from black heav'n flash [crimson,
And the fierce thunders roar me their music
And the winds shrieck through the clouds [mad, opposing,
And through all the riven skies God's swords [clash.

III.

Ma la lettura di questi suoi libri e dei libri su di lui e contro di lui mi ha persuaso che Pound è una straordinaria personalità. Sopratutto le lettere, sia pur talvolta puerili, arroganti, sbalestrate, piene di giudizi arrischiati come gli sbalzi di un veicolo senza freni giù per la scesa, sono straordinaria pittura di un uomo puro, che non ha altro amore che la Poesia. Non ci son in quei vent'anni di propaganda, di passione, di amore, mai bassezze, interessi, piccinerie. Non si sente mai parlare di dollari o di lire (come in certe corrispondenze che ho letto di grandi scrittori). Non ci son nemmeno rivalità. Non ci son neppure pettegolezzi. C'è l'asserzione d'una personalità invadente, piena di vitalità, gonfia di sangue e di linfe, un caos di cognizioni e di convinzioni che spesso non stanno insieme se non perchè corrono insieme come una valanga giù da una cima. E' una personalità generosa, donchisciottesca, impulsiva, idealistica, assertiva, incoraggiatrice, eccitante, stuzzicante, fuori del mondo e senza alcun senso comune, ingenua, e nonostante i suoi discorsi politici, la meno politica del mondo intero. Per lui la poesia è la politica (quale errore, e come caro doveva pagarlo), è l'economia, è la religione.

Questo è Ezra Pound, e non domandiamo altro. Per un italiano colto, quel problema che si pongono certi americani sinceramenti turbati e avvelena gli scritti di altri americani soltanto urtati nei loro interessi e nelle loro fedeltà di razza, il problema se si possa essere un vero poeta e nello stesso un cattivo patriotta, non ha senso. La critica americana è ancora molto indietro e sta sgropponando su per certe erte che il pensiero europeo può guardar dall'alto delle cime raggiunte. La poesia non è la politica.

Quanto alla politica di Pound, mi sia permesso di dire che i suoi nemici hanno scambiato un fucile da bambini per un cannone vero. Creder che gli argomenti di Pound abbian potuto convincere un solo soldato americano a combattere con minor convinzione, significa non aver letto gli scritti del Pound e non conoscere il soldato americano, o l'americano comune (o diciamo pure più generalmente l'uomo comune di qualunque paese del mondo).

Giuseppe Prezzolini

● La Casa editrice Salvatore Sciascia di Caltanissetta ha pubblicato tre saggi: « La politica dell'età barocca » di V. Titone, « Fondamenti storici del Cristianesimo » di S. Caramella e « Il problema della trascendenza nella filosofia dello spirito » di G. G. Amato.

Ezra Pound nel suo studio parigino nel 1923

NARRATORI AMERICANI

alla ricerca dell'Italia

Non sempre l'americano viaggiante può dirsi un turista ligio ai doveri e alle funzioni, che il termine tradizionalmente presuppone per un « fisique du rôle » appropriato. Troppi motivi di spensieratezza culturale e di libera emancipazione da quelli che sono, di secolo in secolo, venuti ad essere, per l'europeo comune, veri e propri « idola fori, loci, e tribus » come direbbe Bacone, confluiscono in lui, perchè lo si possa impunemente definire un attento e rigido osservatore delle grandezze del passato. Ecco perchè, delle sue diverse attrattive fondamentali che il nostro paese può offrire all'occhio avido dei forestieri, la voce dell'arte e la visione di folklore, l'americano preferisce di gran lunga la seconda, sia pure adeguandola ad un proprio punto di vista ricettivo il più semplice e il più disimpegnato, per una sorta di contaminazione di contrari, che lo rende ad un tempo euforico e inguaribilmente melanconico, certo il più estroso degli strapaesani. Molti scrittori vennero dagli Stati Uniti in Italia, dai tempi eroici dei padri della Patria, fino all'epoca contemporanea degli « esuli di se stessi », di coloro cioè che come Gertrude Stein e Eszra Pound, cercavano nel contatto col vecchio mondo lo scampo inutile alle torture dell'estetismo, e del dadaismo, conquistati nel luogo di origine, avanti lettera e per sentito dire.

Ci venne Franklin, e ci venne Bryant il quasi sconosciuto autore del più tipico canto sepolcrale della letteratura americana, prima che fosse oscurato dalla tremenda personalità di Lee Masters. Ripensò a Firenze, e a Roma, nelle sue amorose contemplazioni, il tormentato puritano, celebrato autore della « Lettera rossa », quando volle, nelle puntigliose fatiche del « Fauno di marmo », dimenticare i suoi fuochi repressi, e attingere, con uno sforzo disperato di buona volontà, a quelle fonti umanistiche, che sembravano essergli negate.

E venne Mark Twain, con quella sua disincantata bonomia, e quel suo impacciato umorismo, tanto lontano dalla « zampettante rana di Calaavera », a prendere il bagno dell'ignoranza e dell'incompetenza, davanti alla Roma, che non si può mai accettare con indifferenza, e davanti alla quale lo scetticismo è soltanto follia, e il sorriso il primo chiavistello che tiene serrate le porte al paradiso dell'intelligenza.

●

Veramente qualcuno aveva confuso tutto il mondo latino in un abbraccio panoramico, che convogliasse ad unica etichetta Spagna, Sicilia (considerata mondo a parte) e Italia; poi si accorsero dell'errore, e capirono che qualcosa riviveva oltre i limiti e le angustie di un pittoresco luogo comune. Non venne opera di forza, se non nel complesso indiretto e quanto mai contorto, delle rievocazioni trasferite.

Solo Nathaniel Hawthorne tentò l'impresa diretta, suggestionato dall'incomparabile cornice della sua vecchia villa fiorentina di Monte Beni che lo indusse alle rare descrizioni di paesaggio italico. Sentì tuttavia che l'Italia è vista attraverso una lente a graduazione poco limpida, ancora immune dalle desolate appannature, così tipiche alle mentalità inglesi di Lawrence e Morgan, e ben lungi da quei calori e colori, che fornirono a Stendhal, la ragione prima della sua « ars narrandi ».

La verità è che, malato di quella strana timidezza, ch'è il sintomo primo dei giovani temerari, l'americano medio non riesce a oggettivare se stesso, nel quadro, nell'ambiente e nell'atmosfera di un mondo che non gli appartiene. E la prova è data da quel senso turistico di assimilare, a fini propri e a proprio uso e consumo, che fece distinguere come « tipici » molti dei cartelli illustrativi alle nostre opere d'arte, diffusi dal P.W.B., organo di collegamento e propaganda al seguito delle truppe di liberazione nella campagna d'Italia. Non potrò mai dimenticare l'effetto che mi fece la statua di Cosimo il Vecchio in piazza della Signoria, con sotto una scritta, che identificava nientemeno nell'astuto mercante, un precursore tipico del tiranno fascista!

Sono notazioni, niente affatto dettate da ignoranza o presunziosa approssimazione; al contrario, risultano il portato logico di una semplicità di giudizio, che l'americano manifesta ogni volta che, liberato dai molti complessi che lo avvinghiano spiritualmente in patria, si trova a poter spaziare nella completa libertà degli istinti all'estero, e ad essere in grado di esercitare il ruolo dell'ammiratore a rovescio.

Reazione innocente di un mondo anticlassico, che vede nel classico le sorprese, quando non addirittura gli orpelli del barocco, ed è una reazione dalla quale soltanto Hemingway, pur col suo spietato verismo sulla psicologia italiana, sa tenersi lontano. Ma chi può dimenticare quelle deliziose pagine di un descrittivismo a suo modo, sui dintorni del Piave, nel cui sfondo si alterna l'idillio dei protagonisti al dramma dei soldati, frantumati dalla mitraglia dell'« addio alle armi », in cui tutto è deliberatamente antitaliano, pur riuscendo ad essere cosa nostra, nel Paese nostro?

E non parliamo dell'Italia di maniera, vista alla stregua di una spesso oltraggiosa bonomìa, da parente ricco a parente povero, che fa parlare un linguaggio mielato di carità puritana, e di umoresco adattamento alle non facili seduzioni di terre non facilmente frugabili da occhio di straniero. Valga ad esempio « Una campana per Adamo », che mette in mostra una Sicilia piuttosto esteriorizzata, e lascia nel sottinteso del lettore quelle atmosfere e quei profumi, che avrebbero dovuto essere il motivo centrale della caratura d'ambiente.

●

Tutti amano l'Italia, gli scrittori americani in genere. Ma sono troppo americani per non confondere i motivi provinciali con quelli cosmopoliti, per non vedere in un cieco vicolo di Ferrara, o attraverso i ruderi del Foro Romano, o nel bel mezzo del quadrato della piazza di S. Marco, definita per antonomasia il « salotto del mondo », l'ombra ossessiva e prepotente di un semplice ritorno nei « luoghi del disastro », di una ingenua ed esteriore soddisfazione per un ciclo compiuto a vantaggio del nuovo mondo verso il vecchio.

Prendete Bromfield, ad esempio, colui che nella letteratura americana assolve il ruolo e le funzioni che Somerset Maugham aveva fino a qualche anno addietro nella letteratura inglese: l'esotismo lirico di una forma di viaggio e di descrizione, squisitamente moderno, dal quale vien fuori il tessuto narrativo e psicologico, strettamente in armonia col mondo che rappresenta. Ebbene, Bromfield che vi ha dato una insuperabile interpretazione del mondo indiano, che ha visto nella Francia gli aspetti più interessanti del disfacimento pre-bellico, non è capace di vedere in Italia nulla che sia veramente degno di rilievo o d'interesse. Ben altrimenti accade per Maugham, anche quando, trascinato dalla sua velenosa ironia, fa di personaggi e di paesaggi italiani (non ultimo il « Then and Now », splendida rielaborazione della « Mandragola » di Machiavelli), uno sprezzante pretesto per una quasi showiana contaminazione.

Eppure, voi li vedete estremamente rispettosi della vita e del mondo italiano, questi scrittori d'oltre Atlantico, che cultura, tradizioni, origini e inclinazioni, condannano da una specie di esilio, entro le spesse tombe dell'ordinaria amministrazione. E l'arte gioca a rovescio sui loro spiriti inappagati, quasi in contrasto col loro desiderio di trasfondere vita, anzichè riceverne. E o ti vanno a cercare il simbolo, quasi che un muro, una statua, un quadro od una chiesa, siano sintomi totemici di una civiltà occasionata, o ti distruggono tutto, nel particolare più spicciolo e nella limitazione più studiata, nella bonaria, quanto implacabile, frammentarietà di un giudizio critico assolutamente superficiale.

Al fondo di questo caldo amore per l'Italia, così mal compensato dalla scarsità dell'opera creativa, che ne è derivata, sta un difficile sdoppiamento da quello spirito essenzialmente antiumanistico, che ha fatto dell'americano il soggetto inesauribile delle osservazioni caotiche ma suggestive di Sinclair Lewis, e sta anche il fremito ad una adeguazione col mondo delle tradizioni, ch'è ben lungi dall'essere perseguito, e che tormenta, incoscienti o non, quasi liberti inopinatamente liberati, i troppo entusiastici figli dei « self-made-men », o dei « runways ».

Da un cocktail di gusti, non poteva non nascere un cocktail di sensazioni turistiche. A parte i risultati, che possono essere sempre discutibili, è facile dimostrare, in questa continua fortunata teoria di arrivi e partenze, un interessamento per l'Europa in generale, e per il nostro Paese in particolare, dal quale non può prescindere chiunque attenda alle ultime, e spesso ponderose fatiche, della narrativa americana. E non è detto che l'infelice tentativo compiuto da John Hersey non debba provocare a breve scadenza, e secondo le grandi direttive della psicologia statunitense, che accomoda secondo il proprio metro di giudizio conflitti e drammi di un mondo diverso, un vero e proprio romanzo di vita italiana, che possa congiungere in un risultato concreto, e artisticamente compiuto, le arcate di quel ponte ideale che si è sempre gettato tra i due paesi e i due climi.

●

Certo è, che mai come oggi il viaggiare, per gli americani, significa definitiva liberazione da un provincialismo, che confondeva il meraviglioso col razionale, e il portentoso col monumentale. Sarebbe errore grave cercare, quale elemento determinante della simpatia dei narratori americani per l'Italia, nel descrittivismo, la prova evidente di un soggiorno ricettivo. Nuova fra tante vetuste consorelle, la letteratura americana incide sull'esperienza umana, più che sul quadro storico dell'ambiente, e di quest'ultimo solo si serve, ove la prima faccia difetto, e non appoggi validamente la consistenza del fatto narrato. Si torna insomma alla vecchia questione: se debba contare in arte quel che si registra attraverso la visione diretta, o ciò che, a visione estinta, prende consistenza e figura, al di là di limiti precisi e di determinate circostanze ambientali. E' un fatto che gli americani descrivono unicamente, e talvolta con precisione minuta, la propria terra, e quando espatriano, anche soltanto con l'intelligenza o con la fantasia, arrivano a tali variopinti cartoni da far tremare, non sai se per sorpresa o sbigottimento. E' tanta l'ingenuità dell'autrice del record fra i « best-seller », la Katleen Winsor, nel suo « Ambra per sempre », che, descrivendo l'Inghilterra, ogni inglese potrebbe riconoscere nei luoghi e nelle persone a lui storicamente noti, l'impronta del buon sangue d'oltre Atlantico.

Concludendo: liberi in tutte le libertà, emancipati in tutte le emancipazioni, gli scrittori americani, vedendo l'Italia sono presi da due tipi diversi di sensazioni. E se gli uni hanno un misto di pudore reverenziale, che li spinge a sentire, più che a dire, gli altri, e sono i più numerosi, sono tentati a dire, più che sentire.

In tutti i due casi, ne guadagna sempre l'Italia, terra di leggenda per coloro che la scoprano nel bel mezzo della vita e della maturità, ma in realtà terra di antiche esperienze, la cui sintesi, primo o poi, si arriva sempre a penetrare.

Luigi Somma

Una recentissima istantanea di Ezra Pound

"NINA,, DI ROUSSIN

Ci si esima dal còmpito di riferire la trama di una commedia che, come questa « Nina » di André Roussin (*Eliseo*: Adani-Tofani-Tieri), recalcitra beffardamente ad ogni riassunto. Entriamo subito nel vivo di un giudizio.

E' « Nina » un capolavoro? La parola ci è sfuggita, ma non ci umilieremo a riacchiapparla, nemmeno se possiamo temere che, come un *boomerang* mancante il bersaglio, sia per colpirci incauti e sprovveduti. D'altronde, la vita duratura dell'opera d'arte è legata alla poesia, la vita quotidiana del fatto teatrale, a gravi parole di effetto pubblicitario, che si redimono soltanto con la buona fede di chi le pronuncia. La quale va dimostrata.

« Nina » è il solito vertice del triangolo, dirimpettaio del solito marito e del solito amante; e l'impiego della particolare trigonometria per i calcoli scenici, avviene tutto in una stanza e fra quelle tre persone, anche se l'intervento di due estranei sembra richiamare l'idea che il triangolo fa parte di più complesse geometrie, sol che i suoi lati proseguano, e si rifletta che ogni angolo ne ha di opposti al vertice e di complementari. Si osserva anche che la duplice irruzione del mondo in questa suprema avventura borghese, ha ragioni estetiche nel bisogno di ricondurre entro i confini dell'esperienza, un giuoco scenico che sta tutto fuori d'essa, e nella necessità di concedere al diaframma il riposo necessario perchè riprenda, subito dopo, i ritmi scatenati della farsa e il riso assurdo. Come triangolo, questo del Roussin, è assai meno sghembo che non appaia a prima vista; ciò per merito di Nina, che a forza di braccia e di calcolo superiore, lo modella progressivamente a equilatero, tuttavia lasciando nello spettatore la certezza non sempre ovvia, che quel tipo di poligono è insomma un triangolo. La somma degli angoli, nella cabala popolare, come in quella pitagorica, ha sempre un medesimo valore numerico, e tal cifra rappresenta un limite morale contro cui vanamente si è accanito l'uzzolo dei romantici.

André Roussin

Roussin, ci sembra, ha detto tutto ciò con la più divertente evidenza, spingendo all'assurdo e quintessenziando nel simbolico le meschine ragioni che da millenni andiamo cercando a difesa delle nostre piccole sudicerie. Non gli si chiede che ci dia anche una ricetta per liberarcene, soprattutto in quanto la sua natura di poeta comico propende all'accertamento del fatto e quasi tende a dimostrarlo immanente a una certa storia; ma non ci arbitreremo di dire che la moralità del Roussin è adombrata e inefficace, sol perchè egli non ha vocazione a ideare la società di domani, ma occhi nel presente e memoria del passato.

Nina è creatura moralmente perfetta; s'intende, nella collocazione relativa agli obbligatori e disponibili 180 gradi. Ella ama il marito e ama l'amante; verso il primo esercita il senso materno che possiede per natura, al secondo tende per bisogno di maternità e destinazione di femmina, il cui istinto le impone la scelta del maschio più piacevole e sano, dopo che la vita le ha offerto il matrimonio con il più noioso e malaticcio. Sembra che ella abbia il dovere d'esser madre del marito, il diritto d'esser compagna di letto dell'uomo che potenzialmente è padre accettabile pei suoi figli. Anche senza insistere su questo particolare sorvolato dal Roussin, Nina ha riscontro nelle orgiastiche adepte di una fede per Lieo, colui che scioglie, libera, guida nell'*evasione* dall'uggia quotidiana. Si immagini tal disegno nelle mani di un appassionato poeta romantico, di quelli sempre pronti ad affermare i diritti della natura, e lo si vedrà subito accenciato e pronto pel cestino dei rifiuti. Ma il Roussin non ha preso le parti della sua pur commossa creatura; anzi ha fornito tutti e tre i suoi personaggi del meglio che potessero portare in quella stanza, e li ha aiutati a sciorinare mercanzie preziose, se qualche avventore ne fosse mai vago. Il marito, Adofo, viene per uccidere l'altro, non già per gelosia o vendetta, ma per bisogno di restaurare l'ordine che egli è sempre stato costretto a rispettare, ordine che il ganimede fannullone viola professionalmente. L'amante, Gerardo, anche per aver perduto la consapevolezza di violar qualcosa (il che forse darebbe sapore e puntiglio alle sue imprese troppo facili), è un tediato della vita, a tal grado e con sì profondo schifo di se medesimo, che suscita facilmente pietà e affetto nel giustiziere; e non solo subirebbe volentieri, ma chiede la morte. Di Nina possiamo aggiungere che mostra una velocissima e ammirevole intelligenza nel trasformare l'immorale in amorale, quasi ritrovando la moralità alle soglie del dramma, ove una saggezza paradossale sembra sufficiente a ristabilire l'equilibrio mediante il reciproco sostegno dei tre squilibrati. Questo è il punto più efficace nella satira della società e del costume presenti, troppo spesso eroicizzati dal teatro e dal romanzo: Nina, tra noi come siamo o come potremmo essere tra breve, ha ragione? Del dubbio, naturalmente, ti liberi con una franca risata, anche perchè il Roussin, nel suo farsesco simbolico, mettendo a letto insieme amante e marito, e lasciando che Nina, essudante maternità e tenerezza, si affanni intorno a loro, rispetta i più classici canoni del comico e risolletica nello spettatore il bisogno della dignità e del prestigio che altri chiamerà morale, altri convenzione, e il Roussin non denomina affatto, pur lasciandoti capire che si tratta di un quarto personaggio, il grande assente dalla commedia e dalla vita. E si noti che un attimo prima l'autore ha dato un buon colpo d'accetta a convenzioni romantiche e a tendenze fumettistiche sempre immanenti all'uomo, quando, a Nina, interrogante il marito se Gerardo, il suo Gerardo tornerà, rinunzierà a partire per il Messico, sentirà il richiamo irresistibile dell'amore che promana da lei come onde hertziane da antenna radiofonica; a questa Nina, volutamente atteggiata a eroina romantica, Roussin restituisce Gerardo, ma per la semplice ragione che costui, uscendo di casa, è stato investito da un tassì.

Le risate. Noi diciamo che da uno spettacolo come questo si esce purificati, rinfrancati, fiduciosi. In nessun momento della rappresentazione nessuna frase ti offende, perchè ogni concetto e ogni situazione sono talmente di là da ogni limite del possibile, che afferri subito il valore polemico dei simboli. Anzi, ti scopri forse vergognosamente a pensare che a taluni di essi, in qualche occasione delle meno felici, hai creduto di poter affidare tue ragioni sofistiche, e senti che Roussin ti sussurra all'orecchio: « Coraggio! Non ti riconosci? Sei proprio lui (o lei); o meglio, lo saresti se tu avessi avuto tanta immaginazione e lealtà da spingere agli estremi la tua conclamata coerenza e i tuoi presunti diritti. Ma, vigliacco che sei, ti avvolgi nel ferrajuolo tenebroso, e la pretendi ad eroe. Io non ti dico come potresti esser diverso, ma ti dico che, se proprio devi esser tale, devi anche ridere di te ». Altro che problematica del sentimento e del sesso.

Ma non speriamo di aver dato la più pallida idea di questa commedia, che è tutta dialogo scintillante e parodia del melodrammatico, e tutta azione (per quanto non accada nulla), perchè prospetta la ricchissima gamma del possibile cronachistico, romanzesco e teatrale, sempre minacciato e sempre respinto e sostituito dai protagonisti. Il cinismo (ma già promettente) della *Capannina* è qui trasfigurato dall'intento satirico, e il moralismo delle *Uova dello struzzo*, è qui riposta e pur avvertibile moralità. Così che, se dovessimo indovinare qual commedia del tempo borghese abbia la probabilità di restare a lungo viva e valida a riassumere una condizione di vita e una moda teatrale, additeremmo « Nina »; e soggiungiamo che i personaggi del Roussin son già tanto maschere, quanto lo furono i servi intrappolatori, i figli infrenabili, i padri venali o ciechi o sciocchi, e ogni altro tipo che un Plauto o un Molière plasticarono fissandoli entro e contro il gusto dell'epoca. Non a caso, *si licet*..., anche Roussin è un attore.

Che ha trovato colleghi ammirevoli in Laura Adani, Tofano e Tieri, interpreti scatenati e tuttavia mai fuori di misura.

Vladimiro Cajoli

● Sarà pubblicato dall'editore Einaudi « Meccanica quantistica » di Leonard Schiff.

« Meccanica quantistica » inizia con un capitolo introduttivo sulle basi fisiche della meccanica quantistica e contiene: l'equazione d'onda di Schrodinger, l'uso delle matrici, i metodi d'approssimazione, la teoria della radiazione e quella delle collisioni e termina con la quantizzazione dei campi d'onda e l'elettrodinamica quantistica.

Maria Mauban in « Donne e briganti » Regia di Mario Soldati

LA RADIO

DAL « CONVEGNO » AL « DIBATTITO »

Leggiamo sul « Tempo » del 15 novembre, che un certo professor Vernon dell'Università di Londra, ha fatto una inchiesta privata tra il pubblico radiofonico. Stando ai dati riferitici, l'inchiesta ha un certo valore, perchè svoltasi tra 4900 ascoltatori abituali della radio. Il Vernon desiderava accertare quanto essi capissero di certi dibattiti. Ebbene, soltanto la metà aveva afferrato il senso dei punti più importanti *delle discussioni, « e solo un terzo fu in grado di riferirne esattamente la sostanza ». Si badi che la Radio inglese (come informa la stessa Radio italiana*: Contemporaneo *del 14 nov.) è tra le più note per impegno di chiarezza e organicità di programmi. « Radiotimes », il Radiocorriere inglese, e « Listner », rivista che raccoglie tutte le conversazioni radiofoniche, sono forse i periodici più diffusi, anche perchè tutte le trasmissioni inglesi, non escluse quelle del III programma, che trattano in genere argomenti molto astrusi, sono concepite in forma piana e accessibile a chiunque. Dunque, anche in Inghilterra, paese delle meraviglie radiofoniche, che fu citato (oggi sembra alquanto a sproposito) e preso ad esempio, quando si trattò di imitare i Convegni e i Dibattiti, e di difenderli da chi, come noi, esprimeva dubbi, riserve, avversioni; anche in Inghilterra si fa strada il concetto che nessuna semplicità tecnica di offerta è mai abbastanza semplice se la materia è ardua: il che sapevano da millenni gli autori teatrali, i trattatisti di oratoria, i maestri di scuola, insomma tutti coloro che hanno più stretta parentela con la radiofonia.*

●

Ci si lasci dire che queste notizie arrecano un buon conforto alla nostra tesi, che fosse supremamente pericoloso contrapporre la raffinatezza cavillante di dottrine politiche ricche di storia e di casistica, al dinamico semplicismo di altre, la cui dialettica impegna non soltanto il pensiero, ma tutti quei sentimenti (sollecitudini, preoccupazioni, paure) che parlano un linguaggio veramente universale ed eccitano l'immaginazione, ovverosia lo schermo più concreto su cui la radio può proiettarsi, prima che sia messa in atto la televisione. Contestavamo il diritto di mettere a fronte, con apparente imparzialità, fatti incongrui, come se, a un pubblico in massima fanciullo, fossero stati offerti passi di filosofia complicata e pagine del Salgari, con il tacito suggerimento di scegliere e preferire ciò che fosse più facile intendere o piacesse di più. Il processo educativo è assolutamente estraneo ad offerte del genere, perchè l'impressione più forte cancella tutte le altre, tanto più che si tratta di gare o dibattiti, che hanno di loro natura vincitori e vinti. Dunque, dicevamo, le medesime condizioni vitali della radiofonia offrivano vantaggi insperati ad uno e uno solo dei contendenti, e vantaggi forse tanto più importanti, quanto meglio si sceglievano gli oppositori, perchè i filosofi gravi e i gravissimi non avrebbero saputo (e non potevano per vetustà e dignità di materia) scendere alla fresca e giovanile disputa ove il paradosso o il lazzo hanno spesso più validità immaginativa del teorema.

Perchè ci sia perdonato quel Salgari che abbiamo contrapposto ai filosofi, e perchè gli avversari non credano che si voglia fondare sull'acredine e il disprezzo una polemica che invece, almeno in queste pagine, può essere serena e cavalleresca, ci si lasci dire, intanto, che amiamo il Salgari (ma — se l'espressione regge — con la fantasia, non con la ragione), infine che, anche rinobilitando l'esempio e il rapporto, le conclusioni non cambierebbero. Introdurreste nel dialogo ciceroniano, a disputare con Catone sulla vecchiezza, un D'Annunzio giovane? Diciamo, lo introdurreste con la finalità radiofonica di persuadere gli ascoltatori che il primo ha buoni argomenti da opporre all'altro, cui basterebbero per stravincere un delenda senectus *e qualche verso del* Vere Novo?

Tutto ciò dipende da considerazioni prima tecniche ed estetiche che politiche; e il numero dei consensi pervenuti alla redazione ci conforta a credere che siamo nel giusto, se i più riconoscono che l'errore estetico-radiofonico ha gravi riflessi politici.

Il Convegno dei Cinque, *al quale si potrebbe credere che stessimo riferendoci, è tuttavia molto mutato o sta mutandosi definitivamente. Con grande vantaggio proprio e degli ascoltatori comuni, esso ha cominciato a occuparsi di questioni più ristrette, meno teoriche. Di fronte al fatto concreto, l'estrema modera le richieste più spinte, e gli altri dicono cose perfettamente intelligibili a uomini che, tutto sommato e pur senza saperlo, hanno una formazione mentale e interessi pratici assai poco rivoluzionari. (La spinta alle rivoluzioni radicali, è in totali e visionarie aspirazioni, che l'uomo respingerebbe, conservatore e pavido di natura, se pensasse abbastanza ai mille casi pratici della propria vita).*

Ma non pensavamo al Convegno, *tornando ancora una volta su questo argomento, bensì ai* Dibattiti, *che sarebbero, in parole povere, il* Convegno *trasportato nel III Programma. Per i* Dibattiti *sembra che si voglia rispettare il criterio (d'altronde, ormai invalso anche nel* Convegno) *di ricorrere quanto più possibile alla specializzazione degli invitati, e sembra che si ritenga possibile mantenersi su quel piano teorico, che forse si voleva abbandonare per il* Convegno. *Ebbene, affermiamo che tutte le nostre precedenti e presenti critiche sono valevoli anche per il neonato, e le nostre preoccupazioni non meno vive. Le leggi della radiofonia non mutano con il mutare del programma e la differenziazione dell'ascoltatore è minima, ove la materia dipenda da esse leggi. Insomma, l'ascoltatore è sempre fanciullo: ascolta con gli occhi; e l'esperienza radiofonica inglese questa volta almeno dimostra che alla radio è inteso (e quindi ha ragione) chi parla conformemente alle esigenze della radiofonia. Anche nel III Programma, Salgari al posto di Critone, lascerebbe l'ascoltatore dubbioso se non sia preferibile alla prosopopea delle Leggi, l'offerta di crociere corsaresche contro la società cieca, misconoscente e ingrata; e ciò soltanto perchè un pasticcio di triremi e Sandokan, teschi e arrembaggi è assai più visivo e divagante, anche per il mezzo savio, che non quelle rigide e monotone Cariatidi d'una società traballante.*

V. Incauda

NON C'È PACE FRA GLI ULIVI

Francesco Dominici, pastore della Ciociaria, quando torna dalla guerra trova che gli sono state rubate le pecore da Agostino Bonfigli, un ribaldo arricchitosi con la borsa nera, a cui si piegano tutti gli altri pastori. Ma Francesco una notte decide di riprendersi il gregge. Per questo viene arrestato e processato. Potrebbe vincere la causa: basterebbe che i pastori testimoniassero in suo favore. Ma essi, per paura della potenza di Bonfigli, negano che le pecore siano mai state di Dominici; perfino la sua ex fidanzata, spinta dai genitori che la vogliono sposa di Agostino, gli è contro. Cosicchè il povero pastore è condannato a quattro anni di carcere. Ma un giorno viene a sapere che Bonfigli gli ha anche violentato la sorella. Esacerbato egli evade per vendicarsi e farsi giustizia da sè.

Incomincia la doppia caccia all'uomo: Francesco che cerca il rivale, i carabinieri che cercano lui. Ma i pastori, stanchi delle angherie di Bonfigli, aiutano l'evaso intralciando i piani dei carabinieri, e negano solidarietà al ribaldo, il quale nella fuga uccide la sorella di Francesco: un delitto questo più voluto dal regista che da giustificazioni narrative e psicologiche. Forse perchè la coscienza di Bonfigli abbia più rimorso e la disperazione spieghi meglio il suicidio? Comunque la giustizia è compiuta senza che Francesco si sia macchiato le mani di un delitto, quelle mani che il maresciallo dei carabinieri non ammanetta perchè ha visto come è accaduto il fatto, e perchè comprende che il processo si riaprirà, e questa volta per concludersi secondo giustizia.

Giuseppe De Santis è un regista che, affrontando i problemi sociali, mostra ambizioni di umanità (si ricordi *Caccia tragica* che rimane ancora il suo miglior film) ma, in *Non c'è pace fra gli ulivi* la medesima ambizione è viziata e artefatta per una continua involuzione letteraria e una studiata composizione di atteggiamento sia delle masse sia dei personaggi principali.

Questo eccessivo estetismo toglie alla ispirazione il calore iniziale (che pure è sempre genuino e felice in De Santis) lo raffrena, trasformando l'originale intenzione in stridente retorica a scapito di quella sincera e immediata commozione che, quando non è soffocata dal regista sotto una struttura preziosa di cui pare egli si compiaccia, si avverte sentita e vibrante come nella scena del processo e nella bellissima sequenza del matrimonio.

De Santis, dunque, ci narra un episodio accaduto nella *sua* Ciociaria, un fatto di ladrocinio e di sangue, però ampliato fino ad abbracciare la collettività dei pastori i quali agiscono e vivono (purtroppo questo avviene non solo in Ciociaria) tra le angherie di un ribaldo forte della sua poco pulita ricchezza, e le pastoie cavillose di altrettanto pochi puliti azzeccagarbugli.

Ma l'omertà riparatrice dei pastori con l'evaso assetato di vendetta, non risulta nel film, come avrebbe dovuto, mossa da solidarietà umana o da consapevolezza sociale, ma più che altro dalla paura che l'ira di Francesco ricada anche su di loro, a punirli di aver testimoniato il falso.

Così nemmeno la viva voce del regista, quando al finale trae la morale sulle giuste e felici conseguenze di una solidarietà sociale, è voce che possa giungere, benefica e salutare, allo spirito degli spettatori.

Leonardo Cortese

● Si dà quasi per certo che nel prossimo mese di aprile o maggio Eduardo De Filippo si recherà con la sua compagnia a Parigi per una serie di recite. Saranno rappresentate le commedie, « Napoli milionaria », « Questi fantasmi », « Filumena Marturano » e « Le voci di dentro ».

● Nella collana « La storia politica d'Italia » dell'editore Vallardi, è apparso un volume di Simeoni « Le Signorie ».

Umberto Spadaro in una scena del film: Strano appuntamento

NOVITÀ IN LIBRERIA

LIBERTÁ DELL'ARTISTA

Il problema della libertà, anche in relazione alla genesi dell'opera artistica, è indubbiamente complesso, per le difficoltà inerenti a una chiarificazione del concetto stesso di libertà, che anche in questo caso occorre intendere con discrezione e cautela, evitando la figurazione ingenua dell'artista « creatore » quale si origina da una concezione estetizzante ed astrattamente soggettivistica dell'arte, mentre non si dovrebbe ignorare come la libertà del soggetto, dell'*uno* in cui l'opera si elabora, non esclude la comunicazione e la presenza di quei *molti* il cui significato esistenziale si fissa e si oggettivizza nell'opera; la quale perciò non si esaurisce in ragioni puramente individualistiche ma risulta piuttosto spirituale concreazione, destinata a trascendere nel suo significato i limiti della « persona » in cui si è concretata ed espressa. E' appunto in questa condizione relazionale, intrinseca alla creazione artistica, che si pone quel problema dei rapporti tra l'arte e il pubblico, tra lo scrittore (o l'artista) e la società, sul quale si sono accese tante discussioni: « On écrit un livre — osservava Jacques Rivière — non pas pour « résoudre la question social » mais premièrement parce qu'on ne peut faire autrement..... L'artiste est comme tout le monde..... Son rôle est le même que celui de chacun de nous: c'est de faire ce qu'il a à faire. Il ne se distingue de nous que par ceci, qu'au lieu de se la voir imposer de l'extérieur, il reçoit sa tâche de lui même, d'un je ne sais quoi en lui qui le presse et l'oblige... ». Ecco dunque il punto della questione; lo scrittore, l'artista lavorano (o almeno dovrebbero) non perchè sollecitati, spinti da pressioni esteriori, ma per un richiamo ineludibile d'ordine interno: ogni opera d'arte prodotta su richiesta, sollecitata per uno scopo che rimanga estraneo alle idealità dell'artista, sarà in genere un'opera mancata. Purtroppo oggi le possibilità dell'artista, — sia pittore scultore poeta romanziere — di difendere questa sua condizione di « indipendenza si fanno sempre più precarie, perchè i profondi rivolgimenti che hanno via via trasformato la struttura stessa della società hanno reso sempre più ardue per tutti la « libertà dal bisogno ». E il bisogno materiale, l'urgenza di provvedere alle necessità elementari dell'esistenza non sono certo motivi di incoraggiamento per la creazione artistica e letteraria. Non è vero purtroppo che la povertà sia per lo scrittore la molla più fervida del suo genio: lo scrittore e l'artista prostrati dall'indigenza rischiano fatalmente il loro più alto prestigio, quello di non servire che alla propria vocazione. Quali rapporti dunque — in tale stato di cose — debbono o possono stabilirsi fra lo scrittore e l'artista e la comunità di cui sono parte o meglio lo Stato in cui quella comunità ha trovato la sua più organica struttura eticogiuridica? E' allo scrittore consentito di non essere per il governo pur senza giungere a far professione di un premeditato e sovversivo anarchismo? Può insoma lo scrittore arrogarsi — nei riguardi delle linee generali d'orientamento seguite dal governo del suo paese — il diritto alla « disobbedienza », la funzione attiva di « critica di controllo »? A tali domande, oggi d'interesse sempre più vivo, cerca di rispondere Rex Warner in un suo agile saggio (di cui le Edizioni di « *Comunità* » presentano ora in nitida veste la traduzione italiana) « La libertà e la creazione letteraria e artistica », riproponendo il problema nei suoi termini essenziali senza troppo insistere su una polemica ideologica, qui più sottintesa che impostata e affacciando proposte concrete suggerite dal buon senso e dai comuni interessi ed esigenze dei singoli scrittori e delle comunità. Impossibile sarebbe — riconosce onestamente l'autore — fissare con precisione le condizioni favorevoli o sfavorevoli alla creazione artistica o letteraria, chè i capolavori e le opere mediocri vedono ugualmente la luce e nel clima di democrazia e sotto un regime di tirannide, sì che non si può rigorosamente vincolare a un certo tipo di sistema politico la libertà necessaria al fiorire delle lettere e delle arti; nè si può asserire che la concezione liberale (la quale poteva prendere come insegna il precetto di Milton: « Sopra tutte le libertà, datemi la libertà di sapere, di esprimermi e di discutere liberamente secondo coscienza ») sia stata applicata a lungo in qualche paese, ed oggi non appare ormai che un ideale assai screditato e si discute soprattutto dei doveri che lo scrittore ha verso lo stato e lo stato verso lo scrittore. Si potrà ammettere pertanto che l'intervento dello stato a favore di chi fa professione di letteratura o d'arte possa — se attuato entro certe misure — risultare « benefico fattore di progresso »; ma non ci si dovrà nascondere il pericolo insito in un appoggio statale che tenda a divenire incondizionato, trasformando lo scrittore in organo e funzione. Nè si negherà l'opportunità di certe limitazioni attuate dallo stato moderno nei riguardi di talune « libertà personali che hanno un carattere antisociale », ma potremo concedere che lo stato privi lo scrittore della condizione peculiare alla sua funzione, quella cioè di porsi con abito critico di fronte alla vita e alle vicende della società in cui agisce e di fronte all'operato stesso di quel governo di cui — come cittadino — riconosce l'autorità e rispetta la sanzione? « Nella misura in cui è scrittore — risponde il Warner — mi sembra che il suo dovere sia piuttosto di opporsi e di criticare l'organizzazione statale che di lodarla e di difenderla ». Nè si dovrebbe ritenere dannosa da parte di uno stato moderno l'opposizione, che consente ai rapporti politico-sociali dei vari membri di una nazione di non irrigidirsi nello schematismo meccanicistico frutto dell'intransigenza ideologica: non deve l'ufficio dello scrittore ispirarsi ad una condizione socratica dello spirito, vivificando ed alimentando tra gli uomini l'attitudine alla critica e alla autocritica, condizione indispensabile alla maturità d'una civile coscienza? « Ecco in che consiste ciò che si potrebbe chiamare la missione politica della letteratura: essere lo specchio della natura, mostrare agli uomini in che modo vivono, dare loro il senso delle proprie parole e delle proprie azioni, studiare ogni cosa, serbare la tradizione del passato, scrutare l'avvenire, istruire, criticare, piacere, creare, rivelare ». Troppa roba, si potrà forse obiettare a questo ideale sincretistico di « cultura letteraria »; non si dovrà però troppo insistere su quel motivo del piacere (dove riaffiora un motivo caro alla poetica classica del « miscere utile dulci »), non certo fondamentale nella concessione del Warner, secondo il quale lo scrittore dovrà sentirsi impegnato ad uno studio della umana realtà più profondo ed intimo persino di quello che compete al legislatore. Se a queste conclusioni si giunge impostando la questione dal punto di vista della Società, anche a mettersi dal punto di vista dello scrittore il « rifiuto d'obbedienza » (secondo la suggestiva indicazione di Graham Greene) resta una rivendicazione preliminare per l'opera di un letterato o di un artista che non vogliano esaurirsi in una funzione decorativa o in ambizioni grettamente lucrative: in questo senso anche la ricerca del successo può essere esiziale al lavoro letterario non meno della sovvenzione dello stato e se una ideologia può divenire una maschera soffocante, persino la disperazione giungerà a trasformarsi in istinto di passività, tragica coazione all'obbedienza: « l'obbedienza ci costringe ad accettare le opinione ammesse e ci impedisce di simpatizzare con coloro che non pensano come noi » (Greene). Per questo il saggio del Warner ci sembra oggi di particolare interesse: non tanto per aver toccato con coraggio alcuni punti scottanti che riguardano la vita dello scrittore e dell'artista nelle sue necessità immediate (trovare cioè la maniera di « sussidiare » lettere ed arti senza comprometterne la dignità o l'indipendenza) quanto per avere esplicitamente riavvalorato come carattere peculiare all'essenza stessa delle arti il principio della « non-coazione », con un atto di fiducia in quella realtà dello spirito entro cui si saldano e si intrecciano le serie innumerevoli di rapporti umani che tendono sempre più a fare della vita dei popoli un'ecumenica convivenza.

Alberto Frattini

FILOSOFIA DI MARCEL

Fra i grandi rappresentanti del pensiero e dell'arte cattolica francese, G. Marcel è, indubbiamente, di una inconfondibile originalità. Anche il suo esistenzialismo è irriducibile alle altre forme di tale filosofia. In tutta la sua opera domina una profonda esigenza morale e religiosa, una testimonianza di fede e di speranza, manifestata con un eccezionale equilibrio, schivo di ogni atteggiamento profetico o cattedratico.

All'esistenzialismo di Marcel ha dedicato un volume nei « Pensatori Contemporanei » dell'Associazione filosofica internazionale di Bologna, *Angelo Scivoletto* descrivendo, prima, l'ambiente in cui è maturata, il clima in cui si è sviluppata la originale indagine speculativa di questo filosofo, giunto dall'idealismo al realismo, facendo seguire rapidi cenni sulla nascita della forma di filosofare che, in Germania, si è detta « esistenzialismo » e, in Francia, « filosofia dello spirito », di cui espone il significato e la problematica intorno alla persona, alla libertà, al tempo e alla trascendenza. L'indagine passa, poi, a definire il pensiero di Marcel e la posizione che il suo pensiero occupa nella odierna cultura, pur riconoscendo la difficoltà, per non dire l'assurdità, di una tale sistemazione. L'esposizione, nella sua forma schematica, è fatta in modo facile e, pur non mancando osservazioni critiche, assai equilibrate, di condanna di ogni istanza irrazionalista e, quindi, anche dell'esistenzialismo, l'Autore riconosce a Marcel il merito di aver intuito il senso della filosofia contemporanea e di aver presentato un esistenzialismo possibile, salvando l'essenziale della visione cristiana della vita e portando, nel suo anelito di ricerca intima della verità, la condanna del « nulla » e l'affermazione meravigliosa dell'« Essere ».

Nella Collezione « Cultura » dell'Editrice *Studium*, Pietro Prini, in un volume che reca una lusinghiera prefazione di G. Marcel, traccia il cammino seguito da quel filosofo nel costruire quella che il Prini arditamente chiama « *una metodologia dell'inverificabile* ».

Il dilemma tra il credere e il verificare, tra logica e psicologia, tra coscienza in generale e coscienza soggettiva è infatti, problema centrale al cui superamento mira tutto il pensiero di Marcel.

« *Je ne suis pas au spectacle* » ha scritto il filosofo in *Etre et Avoir* dove svolge la critica di quell'atteggiamento « spettacolare », che è proprio dell'istanza razionalistica e positivistica, di concepire la verità come verifica o costruzione ed esperienza universale.

Il razionalismo epistemologico, l'atteggiamento scientista e tecnicista, che è il frutto maturato di tutto il pensiero moderno, per Marcel, come per Pascal, è un « *divertissement* », un'evasione volontaria, è la negazione di ogni metafisica della persona e della trascendenza. La scienza, idolo di se stessa, è un'affermazione egocentrica. Nel superamento di questa istanza razionalistica e positivistica, Marcel si riallaccia alla tradizione sensistica e psicologistica francese, orientandola in un senso decisamente realistico, con un originale ripensamento della dottrina husserliana della « intenzionalità » dei dati immediati della coscienza, che gli permette di tentare la fondazione di una nuova ontologia, in una « intuizione riflessiva » dei momenti più caratteristici dell'esperienza morale e religiosa. Così il Marcel ripropone il problema di una conoscenza metafisica e traccia le linee di un vero e proprio procedimento dell'intelligenza, di un sapere irriducibile alle categorie logiche-matematiche della conoscenza oggettiva, indicandone alcuni punti fondamentali risolutivi, sulla via di una dialettica personalistica e della partecipazione, convergente verso la trascendenza.

Questo acuto tentativo del Prini di chiarire il tema centrale della metodologia marceliana della conoscenza, rivela, oltre che la perfetta conoscenza dell'opera del filosofo, una interpretazione che va di là della lettera dei testi, sottolineando quelli che possono essere i motivi ancora da giustificare e da perfezionare, in questo originale indirizzo del pensiero contemporaneo.

Ulisse Pucci

ANTONIO SCIVOLETTO: *L'Esistenzialismo di Marcel*, Associazione Filosofica Internazionale, Bologna, 1950.

PIETRO PRINI: *Gabriel Marcel e la Metodologia dell'Inverificabile*, Editrice Studium, Roma, 1950.

“ MOMENTI ”

Rimembranze tristi e soavi; senso della labilità del tutto; voci emergenti da lontananze che riecheggiano fioche, quasi smorzate da vaste zone d'ombra; attimi di momentaneo abbandono gioioso e di tripudio dell'anima in rapita comunione con gli incanti della natura; aneliti dell'atomo infinitamente piccolo proteso a partecipare, con smarrita stupefazione, al ritmo della vita cosmica; motivi ora dimessi e quotidiani, ora quasi segreti, riservati, tali da schiudere appena appena uno spiraglio sui recessi affettivi della poetessa; esigenza di luce, d'armonia, di serenità, di bellezza, vaghe illusioni dell'esistenza umana; ecco i temi che ricorrono e s'intrecciano e si fondono in questo libro di Alda Filipponi.

Temperamento idillico ed elegiaco, la Filipponi impronta di sè tutte le sue liriche, sicchè, sia che rievochi, con accorata mestizia, la mamma diletta; sia che canti, con intenerimento squisitamente muliebre, le piccole cose belle: i bambini ed i fiori; sia che muova le domande senza risposta intorno agli ultimi perchè delle cose, c'è sempre lo stesso respiro, la stessa tonalità nei versi netti e insieme sfumati, concreti eppure tendenti verso atmosfere rarefatte che sfiorano il simbolo. Frequenti, in queste liriche, le rispondenze coloristiche, che costituiscono come dei fondali pittorici su cui si stagliano i vari temi, e gli accordi fonici che, traducendosi in versi ora agilissimi, con movenze di volo, ora riposati, nella voluta dell'endecasillabo, compongono un accompagnamento sinfoniale.

Pietro Vetro

LETTERATURA TEDESCA

Non credo si debba sottolineare quanto fosse opportuno, anzi necessario — il lavoro fin'ora più esauriente è di venticinque anni fa e dopo non si sono avuti che note critiche e saggi circoscritti — possedere in Italia, oggi, uno studio serio, minuzioso e completo dell'ultimo periodo letterario tedesco, o meglio dei sessanta anni che precedettero la pietra miliare dell'avventura hitleriana. Una storia degli avvenimenti letterari e del clima culturale prenazista in Germania riesce, poi, tanto più efficace e interessante se illuminata e sostenuta da una rincorsa storico-critica che si parta dall'epoca guglielmina, cioè dagli albori della *Grande Germania*.

Così è nel volume uscito a cura di Sansoni e di cui è autore Enrico Rocca (*Storia della letter. tedesca dal* 1870 *al* 1933, Firenze, 1950 pp. 360).

Da questo acuto giornalista e scrittore, la cui volontaria scomparsa cinque anni or sono ha commosso tutti, non ci si poteva attendere — mi pare — che un lavoro in cui l'entusiasmo più sincero facesse da lievito ad accuratezza e coscienziosità di studioso, in una materia in cui si sente che per appassionato interesse diretto e personale conoscenza di autori gli impegna addirittura una viva parte di sè. In forma quasi saggistica e — aggiunge B. Tecchi, di cui vi si trova a prefazione un « Ricordo di Enrico Rocca » — col piglio e la vena del narratore, Rocca sfoglia analizza discute qualche centinaio di scrittori e molte centinaja di opere, ma soprattutto ricostruisce ambienti e cenacoli letterari, indaga sulle origini e le conseguenze d'indirizzi e tendenze, segue insomma un sessantennio di storia letteraria germanica nel suo incessante alimentare la storia della cultura europea e viceversa.

Ora, la stessa personalità del Rocca, non preso di mira dai fatti razziali del '38 soltanto per il suo previggente allontanamento dall'Italia, è evidente conferisca di per sè un primo, implicito mordente alla materia trattata, anzitutto rispetto a determinati autori (ad es. Kafka, Wassermann, Toller, Brecht, oppure i due Mann), in quanto determinatori di un certo clima o indirizzo o reazione, e poi, man mano che l'indagine risale il Novecento, quanto più si rende imminente dipanare le fila del blocco 1918-1930 e veder chiaro in tutto quello che culturalmente non impedì o sottovalutò o addirittura favorì la crisi nazista. Perchè in Germania e dalla storia letteraria germanica politicamente tendenziosa quant'altre mai, si intravvede forse più che altrove un prepararsi lento e sicuro del cedimento europeo. A ragione appare quindi particolarmente acceso il Rocca nel trattare e sondare questo periodo: poichè l'importanza di esso, compreso quell'espressionismo tanto bistrattato e fulminato dal Rocca stesso, non può esser sottolineato mai abbastanza nelle infinite possibilità culturali offerte all'Europa e quale nucleo di una sostanziale vitalità europea, successivamente non abbastanza valutata e difesa. Lo sappiamo oggi, che da ogni parte sono stati e si vanno gettando ponti a quella vitalità; ma lo sanno sopratutto i tedeschi, la cui recentissima letteratura tuttora non riesce a superare che a stento, e spesso confusamente, i vari Heinrich Mann e Kafka e Leonhard Frank, mentre poi le formule espressionistiche mostrano di predominarvi ancora nel campo spettacolare (i primi films di questo dopoguerra insegnino).

Ma il Rocca, più che tirare le somme (compito del lettore provveduto), espone e illustra: s'immerge cioè nella materia trattata, con energica sagacia. Qualche conclusione appare in taluno dei dodici saggi che formano appendice al libro e l'ultimo dei quali rimonta al 1934. Una storia letteraria è sempre un quadro a chiaroscuro, le cui luci e ombre possono mutare per gioco di prospettiva. E' naturale che — non soltanto per noi italiani — nell'ultima letteratura germanica le luci convergano maggiormente su quel gruppo di scrittori di Praga che dopo Rilke furono Werfel Meyrink Brod e Kafka e che può definirsi il « gruppo del mistero » o della « evasione dalla realtà ». Di questo indirizzo, ma passato poi attraverso molte altre esperienze, ci resta oggi il settantaduenne Alfred Böblin: per lui come per l'*umanità* e l'*intelligenza del cuore* di Franz Werfel e le deviazioni espressionistiche di Gottfried Benn il Rocca spende più pagine di quel che avremmo potuto aspettarci, mentre (escludiamo lo scomparso Werfel) il Döblin odierno, autore di una trilogia (oh queste trilogie così care ai tedeschi di tutti i tempi!) scritta tra il '37 e il '41, tra Parigi e Los Angeles, di cui appare quest'anno il terzo volume « Karl und Rosa », non sembra aver fatto molto cammino oltre il famoso « Berlin-Alexanderplatz » del 1929, e Gottfried Benn, scavalcando con disinvoltura gli anni di feconda, convinta attività filonazista e statolatrica — riprende oggi nel recentissimo volume « Der Ptolomäer » vieti temi mitici privi d'ogni risonanza. Ecco due autori rimasti dunque letterariamente fermi, nella migliore delle ipotesi, a prima del 1930.

Interessantissime e pregnanti, invece, le pagine sul « fenomeno » Georg Kaiser, e così quelle su Bert Brecht: Pirandello e tutto il miglior teatro contemporaneo non potrebbero trovare più utile e sapida materia di confronto. Contro l'espressionismo in blocco — si è detto — il Rocca si scaglia a spada tratta: come avviene, questo non giova che a dargli maggior rilievo e luce, acuendo nel Rocca la facoltà esegetica. Chi non riconosce, ad esempio, acuta e indovinatissima l'osservazione che il « rifiuto della sofferenza » stia a base dell'espressionismo? E in un certo senso — aggiungerei — a gran parte della vita moderna.

Mentre in una trattazione minuziosa e attenta come questa ci ha stupiti la omissione di taluni nomi di rilievo (come quelli di Ernst Jünger, Carl Zuckmayer, Hermann Broch, Rudolf G. Binding, Theodor Plievier), quanto si è venuto dicendo non può che convalidare l'interesse particolarissimo di questa opera. Si aggiunga che il libro non è tra i soliti di semplice consultazione, rifugge in ogni riga dall'aridità di enunciazioni ed elenchi, punta ogni momento sull'intelligenza del lettore: suo scopo è l'interesse sempre vivo per una materia amorosamente approfondita, senza pedanterie ma con una vigilatissima scelta di vocaboli e di espressioni che suonino vivezza e verità. Indagine densa e schietta, unisce all'obbiettività dello studioso l'impronta di una personalità veramente aderente al tema propostosi, per quell'intima « congenialità » che sembra abbia legato il Rocca a tanti degli scrittori esaminati e alla Germania in genere.

Maria Teresa Mandalari

EPITAFIO DI PERICLE

Il commento che della celebre orazione tucididea ci offre ora il P., anche se destinato alla scuola, presenta tutte le caratteristiche d'una lettura critica severamente scientifica. L'ampiezza dell'informazione, la ricchezza dei raffronti e delle note riguardanti la costituzione del testo, la cura attenta e puntuale che l'A. mette nel districare, con grande chiarezza espositiva, le innumerevoli difficoltà sintattiche offerte qui da Tucidide non certo meno che altrove, ma, più ancora, la vigile e acuta penetrazione di ogni espressione e di ogni pensiero, finiscono per imporre il commento non solo all'attenzione degli insegnanti, ma anche, e più, a quella dei filologi. Ma dell'*Epitafio* il P. ha voluto altresì interpretare i motivi ideali che lo ispirarono. Nell'*Introduzione* (già apparsa separatamente nella *Rivista di Critica*, 1, 2), a pp. XII ss. l'A. ne precisa (e noi li riconosciamo con lui) soprattutto tre: il senso della continuità spirituale dei valori politici e morali che si trasmettono arricchiti attraverso le generazioni, il senso della vita libera delle democrazie, in opposizione al grigiore della vita soffocata dalle tirannidi, e, infine, il senso dell'*areté* e della gloria. Pertanto, l'elogio dell'Atene ideale pronunziato in Tucidide da Pericle appare al P. come la prima vera affermazione liberale proclamata nel mondo occidentale. Ma anche se l'A., a questo punto, trascura di approfondire un aspetto importante, almeno per noi, della questione, e cioè che proprio questa affermazione di libertà serviva in realtà a giustificare agli occhi di Tucidide e di fronte alla storia la politica imperialistica di Atene, il commento del P. rimane pur sempre pregevolissimo.

Giuseppe Morelli

TUCIDIDE: *Epitafio di Pericle*, introd. e comm. di F. M. Pontani, Bonacci, Roma, 1950, pp. XXI-70, L. 300.

FONDERIE
A. NECCHI & A. CAMPIGLIO
SOCIETÀ PER AZIONI
PAVIA
RADIATORI E CALDAIE PER RISCALDAMENTO TUBI E RACCORDI PER SCARICHI E FOGNATURE · VASCHE DA BAGNO ED ALTRI ARTICOLI IGIENICI DI GHISA SMALTATA · STUFE, CUCINE E FORNELLI DI OGNI TIPO · ARTICOLI VARI PER L'AGRICOLTURA, PER L'EDILIZIA E PER USI CASALINGHI · FUSIONI DI GHISA PER MACCHINE INDUSTRIALI, ELETTRICHE, ECC.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

È TARDI domani?

Il successo innegabile incontrato sugli schermi italiani del film di Moguy « Domani è troppo tardi » e le osservazioni fatte in proposito da genitori e da educatori consigliano di portare il discorso su un tema che non è certo di poca importanza e a proposito del quale molti, troppi errori ancora si commettono.

Il film, dunque, come tutti sanno, (non intendiamo minimamente discuterne la realizzazione tecnica, che merita innegabilmente ottimo giudizio) imposta una sua tesi: è necessario che i giovani « sappiano » quello che si riferisce al sesso e ai suoi problemi, prima che « sia **troppo** tardi ». Ecco come un critico cinematografico, evidentemente esprimendo un giudizio che appare assai comune, si esprime: « Il film vuol dimostrare gli errori (che a volta conducono a tragiche conseguenze) di una educazione profondamente ipocrita e retrograda poggiante sul « *segreto sessuale* » o peggio ancora sulla assoluta proibizione ai figli, di qualunque accenno all'amore e alla procreazione ».

Non voglio usar parole grosse e dire che nel film ci sono sottintesi o malintesi di carattere psicoanalitico e via dicendo: no, il film è semplicemente una presa di posizione polemica contro una forma di educazione tradizionale che lasciando il mondo e i problemi del sesso in una marginale « zona del silenzio » induce i protagonisti, i fanciulli cioè, ad un continuo arrovellio, ad un tormentato succedersi di ipotesi le quali divengono, ad un certo punto, più che tormento, ossessione.

Il film, dicevo, ha una sua suggestiva attrazione, ha elementi emotivi che inducono facilmente il genitore sprovveduto o lo spettatore di spirito non sufficientemente critico a concludere prendendo per buone tutte le ragioni dell'esile trama: perchè, ripeto, il film *avvince* lo spettatore con quel suo succedersi di elementi emotivi ma non *convince* affatto chi riflette bene, sgombro da pregiudizi e da suggestioni narrative.

Ecco dunque i due protagonisti: due compagni di scuola, se pure di classi diverse, un ragazzo ed una ragazza tra i quali fiorisce un idillio innocente che per poco, mettendovisi di mezzo una direttrice di vecchio stampo, i pregiudizi familiari, l'incomprensione di chi dovrebbe comprendere, finisce in una tragedia, scongiurata solo all'ultimo momento; accanto a loro due giovani insegnanti « moderni » che in contrasto con i « vecchi » insegnanti, un po' sbertegggiati per verità sui tipi convenzionali di vecchie zitelle inacidite e di presidi tre-giorni-di-sospensione, difendono la necessità di capire i giovani, di parlar chiaro, di aiutarli a superare il « torrente » dell'iniziazione alla vita del sesso.

Ripeto, lasciamo il film, che è solo un'occasione al nostro discorso e veniamo alla sostanza. E' molto bello questo commuoversi delle vicende narrate, è molto bello questo concludere che noi i giovani non li comprendiamo, che bisogna mutare sistema, che un'infinità di mali nascono dalla nostra educazione sessuale sbagliata e via dicendo. In un'epoca in cui Freud e la sua scuola imperversano, in cui materialismo americano e materialismo russo sembrano, concordi almeno in questo, avviare la educazione verso sentieri molto « moderni », mentre a dritta e a manca si pubblicano libri e libelli in cui « tutto sul sesso » è rivelato, e in sede più elevata si conducono inchieste vastissime, tipo il rapporto Kinsey, per determinare gli aspetti meno conosciuti del comportamento sessuale dei giovani, è evidente che il problema non si può accantonare.

Ma è altrettanto evidente che esso non si può risolvere così semplicemente, su un piano grettamente materialista: basta « dire » in anticipo quello che c'è e tutto si risolve. Sì che il sesso a nulla più si ridurrebbe che a una ben dosata anticipazione di cognizioni scientifiche, come pretenderebbero di fare i fautori di quella specie di polpettone che è l'insegnamento della materia « educazione sessuale ». Ma vi pare davvero che un fatto così mirabile come la rivelazione di cose e sentimenti che lascieranno una traccia per tutta la vita, che l'iniziazione alle cose più sacre e più belle della vita stessa si debbono fare così semplicemente e banalmente, come se il fanciullo fosse un cucciolo da accoppiare al momento buono?

Ha ragione dunque l'amico Padellaro quando dice che tutte queste cose sono fenomeni di « ritorsione » e che questo apparente interessamento educativo nasconda ben altri complessi, in una generazione di adulti che ha solo sete di esperienze nuove?

Può darsi, ma è certo che io vorrei chiedere a quanti, in piena buona fede, e magari proclamandosi cattolici per giunta, affermano la bontà dei principi sostenuti nel film, come essi possano pensare, ad esempio, all'esclusione assoluta di qualsiasi valore religioso nella educazione del giovane dal punto di vista sessuale: nella tesi del film, infatti, i valori religiosi non solo non esistono ma addirittura sono chiaramente posti in una sottintesa valutazione negativa, come elementi contrari ad una soluzione « umana » del problema.

Tutta la tesi insomma è seducente, comoda, bella: e chi non vorrebbe accettarla se le cose andassero in realtà come ci si vorrebbe far credere?

Ma ci sono altri elementi da tenere in conto: io penso che il ruolo di iniziatore, o di suggeritore sia molto difficile: non solo per il professore o la professoressa, ma per i genitori stessi. Perchè il giovane, chiunque sia e dovunque sia educato, ha bisogno, nel campo della scoperta del sesso e dei suoi problemi, di un margine di libertà: esso insomma vuole vedere senza essere veduto, scoprire senza essere scoperto: vuole una specie di strato impermeabile attorno a sè, come la nuvola che ricopriva l'omerica Minerva-Mentore; e il ruolo di suggeritore o consigliere, in questi casi, è il più difficile da sostenere: non solo perchè esso stabilisce, ad esempio nel caso dell'insegnante, un rapporto anormale fra insegnante ed alunno, ma perchè appunto il problema non consiste solo nel dire che $A+B=C$, ossia che i ragazzi non nascono sotto i cavoli ma dalle viscere materne; sì piuttosto nel risolvere l'insieme psicologico della personalità del giovane, insieme, in cui elementi affettivi, morali, sentimentali, sessuali si fondono in un complesso agglomerato, pieno di punti delicatissimi che noi non dobbiamo toccare con le nostre mani pesanti (e in fondo disincantate, se non addirittura scettiche) compromettendone la sanità, ma che dobbiamo proteggere indirettamente, comprendendo e aiutando ai margini e lasciando soprattutto quell'insostituibile intercapedine fra noi e loro che è il miglior tessuto epiteliale di questo delicatissimo complesso. Penso insomma che come il cervello, l'organo più delicato dell'organismo, è protetto da una solida copertura ossea, così l'insieme psico-emotivo-sessuale del giovane giustamente è stato difeso mediante lo spessore di uno strato psicologico che, per tradizione secolare e concorde intento, religione, educazione ed amore hanno posto a sua difesa.

Dire che le conseguenze dell'ignoranza di certe materie fisiologiche è pericolosa è cosa risaputa come vera e accettata per tale: e per questo bisogna scindere il problema in due aspetti: quello per cui non deve, il genitore, pensare che il figliolo sia sempre il bimbo nella bambagia, dall'altro per cui si debba accettare il principio di un'educazione e di un'iniziazione sessuale positiva, in senso organico. Perchè fra l'altro, noi giungeremmo a conclusioni assurde: come persuadere, ad esempio, il giovane di 16-8 anni che la sua raggiunta maturità fisica deve attendere l'ora opportuna, che scoccherà mettiamo dieci anni dopo, col matrimonio, per manifestarsi? O ci metteremo anche, nel secondo atto di questa farsesca educazione sessuale organizzata ufficialmente, a organizzare pure una specie di ufficiale prossenetismo?

Che errori e mali vi siano, in conseguenza della nostra attuale impostazione del problema dell'educazione sessuale è certo: sono gli errori che non si possono evitare; ma anche le cure più diligenti non possono assicurare che dai mali fisici sia esclusa la totalità dei giovani: si pensi però, per un solo momento, e magari lo si consideri comparativamente, a quali conseguenze ci portano concezioni educative del genere sopradescritto: dove noi possiamo pure evitare che qualche giovane coscritto contragga malattie più o meno nobili, ma finiamo per mettere una intera generazione di fronte a rischi ben maggiori; e soprattutto concludiamo in accentuarsi di forme patologiche d'altro genere; per cui siamo portati a chiederci se si possa, così d'un tratto, gettare via tutta questa nostra tradizionale educazione, frutto di secoli di esperienze e di tormentate ricerche.

A quanti, troppo facilmente suggestionati dalla tesi avvincente, proporrebbero addirittura mutamenti di rotta, innovazioni radicali in questo campo; a quanti si accontentano, non meno superficialmente, di citare l'opinione di questo o quello, che afferma semplicisticamente essere stata la sua o l'altrui educazione sessuale sbagliata, bisognerebbe chiedere di rimando se essi possono sapere quali risultati avrebbe avuto l'educazione fatta in senso contrario: perchè è comodo affermare la bontà di un sistema non provato.

Ci si pensi, quindi, e senza lasciarsi abbagliare da facili lusinghe, si studi il problema con serenità ed obiettività, e con cautela; e si stia ben attenti al diffondersi di questi pericolosi « stati d'animo » a proposito di un problema la cui presentazione semplicisticamente emotiva è ben altrimenti insidiosa.

Giovanni Gozzer

G. F. Douven: La Vergine e S. Anna

● **E' uscita per l'Editore Gherardo Casini la traduzione italiana di un libro di Gayelord Hauser, il quale dopo una lunga serie di esperienze cliniche ed un'accurata indagine scientifica, è giunto alla conclusione che la maggior parte degli uomini è afflitta da mali i quali dipendono da una errata alimentazione. Molti alimenti necessari alla vita vengono ignorati mentre ci si nutre di una quantità di elementi dannosi.**

Il dott. Hauser ha elaborato un metodo di alimentazione e di vita che permette di arrivare ad un'età che finora poteva essere ritenuta impossibile. La formula «Vita più lunga, ma anche lunga gioventù » riassume il suo insegnamento.

BORSE DI STUDIO

Pubblichiamo in questo numero, e concluderemo nel prossimo, l'elenco delle borse di studio da aggiudicarsi nel prossimo anno, sperando di fare cosa utile ai nostri lettori.

E' aperto un concorso per titoli per l'assegnazione di borse di studio per l'estero valevoli per l'anno accademico 1950-51:

AUSTRIA. — Una borsa di studio di scellini 6.400 da corrispondersi in 8 rate mensili di scellini 800 ciascuna più la completa esenzione delle tasse scolastiche. Detta borsa è destinata a laureati di qualsiasi facoltà che abbiano conseguito la laurea non anteriormente all'anno accademico 1939-40.

GERMANIA. — Una borsa di studio di DM 2250 da corrispondersi in 9 rate mensili di DM 250 ciascuna, più eventualmente il rimborso delle tasse scolastiche e delle spese di viaggio dalla frontiera tedesca alla città sede degli studi. Detta borsa è destinata a laureati di qualsiasi facoltà che abbiano conseguito la laurea non anteriormente all'anno accademico 1939-40.

NORVEGIA. — Una borsa di studio di corone 2.500 da corrispondersi in 8 rate mensili di corone 312,50 ciascuna. Detta borsa è destinata a laureati di qualsiasi facoltà che abbiano conseguito la laurea non anteriormente all'anno accademico 1939-40. Saranno preferiti cultori di scienze oceanografiche, metereologiche e laureati in medicina specializzati nel campo delle malattie polmonari.

PORTOGALLO. — Una borsa di studio di Esc. 12.400, da corrispondersi in 8 rate mensili di Esc. 1.800 ciascuna. Detta borsa è destinata a laureati di qualsiasi facoltà che abbiano conseguito la laurea non anteriormente all'anno accademico 1939-40.

Le borse di studio di cui sopra saranno amministrate dalle Autorità straniere competenti che inizieranno la corresponsione delle rate spettanti ai borsisti, dopo il loro arrivo a destinazione. Fino a tale momento ogni spesa sarà a carico dei borsisti.

Le singole Commissioni giudicatrici miste, che procederanno con giudizio insindacabile all'assegnazione delle suddette borse, si riservano la facoltà, qualora lo ritengano opportuno, di suddividere qualche borsa tra due concorrenti.

Saranno esclusi dal concorso quei candidati che abbiano ottenuto la laurea con una votazione inferiore a 90/110 a meno che non abbiano meriti speciali nel campo culturale, o pubblicazioni importanti.

Le domande in carta da bollo da L. 32, corredate da tutti gli elementi sotto indicati, dovranno pervenire al Ministero degli Affari Esteri - D. G. R. C. - Servizio Borse di Studio - Piazza Firenze n. 27, Roma entro il 15 novembre c. a.

Nel caso che il candidato desideri partecipare a più di un concorso, dovrà ripetere la domanda, sempre in carta bollata, per ogni singolo Paese presso cui desideri recarsi.

Nella domanda dovranno essere indicati:

a) nome, cognome, paternità, maternità, data e luogo di nascita, domicilio;

b) la città, e, possibilmente, l'ente presso cui si desidera compiere gli studi.

I documenti che i candidati dovranno allegare alla domanda, sono i seguenti:

1) estratto dell'atto di nascita, su carta da bollo da L. 40, legalizzato;

2) certificato di cittadinanza italiana, su carta da bollo da L. 24, legalizzato;

3) certificato di laurea con indicazione dei voti ottenuti nelle varie materie, su carta da bollo da L. 24;

4) lavori, pubblicazioni e certificati da cui risulti la preparazione specifica del candidato (lettere di segnalazione di docenti e di personalità del mondo culturale, incarichi ottenuti, specializzazioni conseguite, ecc.);

5) *curriculum* degli studi in triplice copia;

6) due fotografie formato tessera;

7) piano dettagliato degli studi che si vogliono compiere (ripetuto per ogni singola domanda che il candidato presenterà);

8) documento dal quale risulti la conoscenza della lingua tedesca (per i candidati per l'Austria e la Germania); della lingua norvegese, o inglese, o tedesca, o francese (per i candidati per la Norvegia); della lingua portoghese, o inglese (per i candidati per il Portogallo).

La Commissione esaminatrice — a parità di condizioni — darà la preferenza a quei candidati dal cui programma dettagliato risulti evidente la necessità di soggiornare nel paese indicato nella domanda.

Non saranno accettate le domande incomplete di dati o di documentazione o redatte poco chiaramente.

Non sarà tenuto alcun conto delle segnalazioni che non siano di carattere esclusivamente culturale.

Per altre informazioni rivolgersi eventualmente al Servizio Borse di Studio del Ministero degli Affari Esteri dalle 11 alle 13.

8 borse di studio per la Spagna nell'anno accademico 1950-51.

E' aperto un concorso per titoli per l'assegnazione di 8 borse di studio per la Spagna, valevoli per l'anno accademico 1950-51.

Le borse di studio, della durata di sei mesi, a partire dal 1° gennaio 1951, e dell'importo di pesetas 9.000 ciascuna, da corrispondersi in rate mensili anticipate di pesetas 1.500, sono riservate ad artisti, diplomati o no, e a laureati italiani di qualsiasi facoltà, i quali abbiano conseguita la laurea non anteriormente all'anno 1939-40.

Le borse di studio saranno assegnate — con giudizio insindacabile — dalla apposita Commissione giudicatrice italo-spagnola, la quale si riserva il diritto, qualora lo ritenga opportuno, di suddividere una o più borse fra più candidati.

Saranno esclusi dal concorso quei laureati che abbiano ottenuta la laurea con una votazione inferiore a 90/100, a meno che non abbiano meriti speciali nel campo culturale o pubblicazioni importanti.

Le domande in carta da bollo da L. 32, corredate da tutti gli elementi sotto indicati, dovranno pervenire al Ministero degli Affari Esteri - D. G. R. C. - Piazza Firenze, 27 - Roma, entro il 1° dicembre p.v.

Nella domanda dovranno essere indicati:

a) nome, cognome, parternità, maternità, data e luogo di nascita, domicilio;

1) estratto dell'atto di nascita, su carta da bollo da L. 40, *legalizzato;*

2) certificato di cittadinanza italiana, su carta da bollo da L. 24 legalizzato;

3) certificato di laurea o diploma (per gli artisti) con indicazione dei voti nelle varie materie, su carta da bollo da L. 24;

4) lavori, pubblicazioni e certificati da cui risulti la preparazione specifica del candidato (lettere di segnalazione di docenti e di personalità del mondo culturale, incarichi ottenuti, specializzazioni conseguite, ecc.;

5) *curriculum* degli studi in triplice copia;

6) due fotografie formato tessera;

7) piano dettagliato degli studi che si vogliono compiere.

La Commissione giudicatrice — a parità di condizioni — darà la preferenza a quei candidati, dal cui programma dettagliato, risulti evidente la necessità di un soggiorno in Spagna.

Gli artisti che partecipano al concorso dovranno allegare alla domanda le riproduzioni fotografiche dei lavori eseguiti.

Borsa di studio in neurologia presso l'Università di Roma.

Con decreto del Presidente della Repubblica l'Università di Roma è stata autorizzata ad accettare la donazione di L. 200.000 che la Baronessa Ida Zarone Bianchi ha voluto elargire per costituire un premio di studio intitolato al nome del suo figliolo dott. Franco Zarone.

Tale premio istituito a perenne memoria della crudele ed immatura fine di un giovane che invano chiese agli uomini di scienza comprensione ed ausilio alle sue sofferenze, verrà assegnato a giovani laureati in medicina e chirurgia che abbiano presentato una tesi in neurologia ritenuta meritevole di pubblicazione.

● La Segreteria della « Fiera d'Italia » in New York, prima grande rassegna del prodotto italiano negli Stati Uniti, bandisce un concorso, aperto a giornalisti italiani, con due premi unici, consistenti in un viaggio gratuito in aereo, Roma-New York e ritorno, da effettuarsi durante il periodo dell'esposizione 30 maggio-14 giugno 1951.

I premi saranno assegnati ai due migliori articoli che, pubblicati tra il 15 novembre ed il 31 dicembre 1950, illustreranno, l'uno le caratteristiche e gli scopi, l'altro gli aspetti tecnici ed economici della Fiera d'Italia in New York.

I concorrenti dovranno far pervenire tre copie del giornale in cui è pubblicato l'articolo entro la mezzanotte del 31 dicembre all'ufficio Stampa della Fiera di Italia in New York, Via Tomacelli, 146 - Roma.

Presso lo stesso Ufficio Stampa gli interessati potranno richiedere ulteriori chiarimenti e documentazioni.

La Giuria, composta dei seguenti giornalisti iscritti nell'albo professionale: Segretario generale della Fiera d'Italia: dott. Carmelo Camilleri, dott. Giulio De Marzio, dott. Oreste Mosca, dott. Jader Jacobelli, si riunirà nella prima decade del gennaio 1951 per esaminare gli articoli pervenuti ed assegnerà i premi entro il 15 dello stesso mese.

INTERPRETAZIONI DANTESCHE

CATONE

Alcuni arguti commentatori hanno scoperto nel secondo canto del Purgatorio come sia strano che gli spiriti, sbarcando sulla costa, si trovino disorientati sulla via da tenere per salire alle cornici del monte. Tanto è vero che quelli arrivati di fresco chiedono a Dante e a Virgilio: « *Se voi sapete, mostratene la via di gire al monte* ».

Ma il bello è che non la sanno nemmeno i due Poeti; e tutti restano lì inerti e indecisi, attratti soprattutto dalla meravigliosa rivelazione che Dante è vivo, come Dante è, a sua volta stupito dell'inconsistenza delle « *ombre vane fuor che nell'aspetto* ». In questo stato d'incertezza e di stupore è logico che tutte quelle anime dimentichino, per un attimo, « *d'ire a farsi belle* », tanto più che il canto di Casella crea nei presenti uno stato di dolcissimo e quasi umano oblio.

Allora — si domandano gli arguti commentatori — perchè mai Catone rimprovera « *la masnada fresca* », e perchè mai si attiene al rimbrotto, senza insegnare a quella gente nuova la strada? Che custode egli è, infine, se non sente il bisogno di indirizzare le anime in modo da trovar subito il giusto sentiero?

Queste osservazioni sembrano ovvie, ma nascono da un errore assai comune: quello di credere che Catone abbia nel Purgatorio una mansione troppo spiccia e troppo modesta: la mansione del portinaio. Ora Dante non avrebbe certamente disturbato l'ombra del grande censore filosofo, nè l'avrebbe tratta dal limbo della sua paganità se non avesse voluto innalzare questa nobile figura di pensatore ad un significato ben più alto che non sia quello di un semplice custode.

Sì, in senso generico, Catone è il custode del Purgatorio: ma più che custode egli è il simbolo stesso del Purgatorio. Egli adorna con la nobiltà della sua figura morale la piaggia del « *secondo regno* ».

Che, poi, egli venga incontro a Dante e a Virgilio e che riprenda le anime attardantisi attorno a Casella ciò non significa ch'egli abbia l'ufficio abbastanza limitato e modesto di una vera e propria guida.

Egli non deve insegnare la strada: egli ammonisce coloro che non sentono vivo e intenso il bisogno di entrare nel regno della libertà dello spirito; quella libertà che egli simboleggia e per cui ha dato in olocausto la vita. E se Catone rimprovera le anime, non le rimprovera per il trascorso temporale; egli sa benissimo che queste anime dovranno attendere nell'Antipurgatorio un tempo che varia dall'una alla trentesima volta in più il tempo che durarono in vita a pentirsi; egli sa benissimo che quella rèmora attorno a Casella non implica gran che materialmente; la colpa è tutta morale; ed è moralmente che egli valuta e giudica e redarguisce le anime. Egli non ha l'obbligo di segnare la strada: nel regno della liberazione dal peccato, nel regno della purificazione dello spirito, la volontà dei purganti deve essere da se stessa stimolo alla ricerca della via di salvazione.

Tutto il senso, il costrutto, il valore del secondo canto del Purgatorio è di natura etica e psichica. Dante vuole rendere, attraverso una rappresentazione scenica semplice e nuda, senza complessità di movimenti di vicende e di contrasti, il processo dell'ultimo indugio ai diletti terreni (Casella: la musica, il fascino dei ricordi e delle nostalgie umane), il processo del lento distacco dello spirito del corpo; il processo delle ultime seduzioni sensorie, per quanto nobili ed elette esse siano, prima che l'anima si volga decisamente e definitivamente alla purificazione e al miraggio della beatitudine celeste. Ed è qui, crediamo, l'*humus* vivo del canto in cui il personaggio di Casella resta nel particolare e prende piuttosto rilievo la personalità di Catone e soprattutto il suo dominio morale e il significato ideologico del suo culto alla libertà.

MANFREDI

Il canto di Manfredi è il canto della misericordia divina: il canto in cui, contro la stessa giustizia dei suoi rappresentanti, Dio schiude le braccia del perdono a chi, spirando, si rivolge, pentito delle proprie colpe, alla sua infinita bontà. Ma v'è qualche cosa di più umanamente emotivo; v'è l'atto di chi, dopo di aver levato lo sguardo verso l'alto, a ringraziamento della Provvidenza celeste, l'abbassa verso la terra, a ricordo e memoria dei propri cari.

Manfredi non è qui soltanto il re che muore combattendo da prode, il peccatore che riconosce la gravità del proprio peccato; egli è l'uomo che volge l'animo e i pensieri grati al cielo; e, rivivendo con pena la sua orrenda fine, non si è ancora staccato dalla terra, soprattutto non si è ancora staccato dall'affetto della propria famiglia. Due nomi tornano nelle sue parole con suono colmo di dolcezza: il nome della nonna e il nome della figlia: l'imperatrice Costanza, madre di Federico II, e « *la genitrice dell'onor di Cicilia e d'Aragona* ». Egli nasconde il nome della propria madre Bianca Lancia, nasconde il nome del proprio padre: Federico II. La sua nascita illegittima è una dolorosa ombra nella storia della sua vita: e al Poeta, che deve ricordare la figura e i fatti del re di Napoli e di Sicilia, egli vuole segnalare due esemplari impeccabili del suo casato: l'uno con fierezza di re, l'altro con orgoglio di padre. Egli, ormai, è nudo spirito, al di là delle dure e vane giostre terrene: a lui importa solo, dopo il perdono di Dio, che sia riabilitata la sua memoria in terra: e perciò narra distesamente e con precisi particolari la sua morte; onde sia chiarito il dubbio che il suo cadavere sia andato disperso e che egli sia ancora sotto il doloroso marchio della scomunica del Papa. Sappiano gli uomini adunque, che « *la bontà infinita ha sì gran braccia - che prende ciò che si rivolge a lei* ». Sappiano gli uomini, adunque, che:

> « *per lor maledizion sì non si perde*
> *che non possa tornar l'eterno amore*
> *mentre che la speranza ha fior del [verde* ».

E' un monito, verso la rigida intransigenza dei metodi della curia del suo tempo.

Ma egli, per quanto ne soffra e se ne risenta, non ha più nulla che lo possa tener legato al suo trascorso terreno, se non l'affetto verso la figlia. Il cuore di Manfredi qui è davvero trepido di commozione e il modo con cui la ricorda è tutto rorido di tenerezza.

> « *Vadi a mia bella figlia genitrice*
> *dell'onor di Cicilia e d'Aragona* ».

A lui importa, sì, che la figlia sappia che il padre è tornato in grazia di Dio; tanto più che egli non ignora quanto abbia sofferto la devota coscienza di questa donna esemplare, per la paterna pena. Egli vuol darle almeno una consolazione e attende da lei un aiuto; attende che gli sia accorciato il tempo dell'attesa nell'Antipurgatorio. Ella, così pia, così dedita alle opere di beneficenza, così assistita dalla benedizione papale, può, con le sue preghiere, alleviare l'anima di Manfredi. Stupendo rapporto di sentimenti e di affetti tra la morte e la vita; Dante se ne fa mirabile interprete e pone nella voce del padre un così gentile tremore di speranza e di pietà, che non è possibile restare indifferenti all'accorata invocazione di questo spirito dolorante:

«*che qui per quei di là molto s'avanza*».

CACCIAGUIDA

Cacciaguida è il trisavolo di Dante. Egli appare al poeta nel cielo di Marte dove si trovano (fulgide scintille moventisi entro una immensa croce luminosa) gli spiriti che morirono combattendo per la fede. Cacciaguida, infatti, come dirà esplicitamente nella chiusura del canto, è caduto nella lotta contro i Musulmani. Festose sono le accoglienze che il capostipite degli Alighieri rivolge al suo discendente; e il colloquio tra Dante e il trisavolo si svolge con grande effusione di affetto. In questo colloquio Dante chiede a Cacciaguida notizie e particolari della vita, e il trisavolo, dopo di aver fatto un colorito quadro della Firenze del tempo suo, tocca, con note sobrie, della propria fine. La parte suggestiva di questo racconto è nel tono calmo, e tuttavia sospiroso, con cui Cacciaguida ci presenta la Firenze dei suoi giorni: una Firenze casta e onesta, una Firenze tutta dedita alle cure della famiglia, agli affetti, alla pace, alla bontà, alla serietà degli intenti e delle opere; una Firenze, davvero ideale, che deve suscitare nell'animo di Dante l'amarezza del confronto con la Firenze odiosa e perversa delle scissure, delle fazioni politiche e della corruzione morale e sociale del tempo suo. Nelle parole di Cacciaguida c'è un senso di interiore compiacenza per ciò che egli ricorda e dice della sua città, un senso di consolata felicità e di civico orgoglio.

Dante ascolta stupito. Dopo, verrà il contrasto tra la Firenze di Cacciaguida e la Firenze di Dante; e in questo contrasto sono davvero stupendi i due quadri contrapposti della città felice e della città trista. E' l'angoscia dell'esule che detta le immortali pagine e le mette in bocca al suo grande antenato. Tutto questo sarà più chiaro nei canti seguenti. Qui il poeta è silenzioso; e dentro l'anima sua forse pensa, con accorata gelosia, quanto non sia stato più fortunato di lui il trisavolo che il destino assegnò a un tempo così esemplare del vivere civile e del vivere familiare in Firenze. Certo gli scotterà, in seguito, tutto ciò; e l'ira contro la città matrigna eromperà dal suo cuore alta e virile. Qui tutta la scena è presa dalla figura di Cacciaguida. Essa campeggia, con grande coro di linea, sullo sfondo sereno di quella Fiorenza che *si stava in pace, sobria e pudica*.

Ed è potente lo sbalzo con cui Dante sposta, nel volo della fantasia e dell'arte, il quadro, dalla città alla vita e alla morte del suo grande antenato.

Mentre tutta la scena è ancora densa e pregnante della storica realtà in contrasto delle due diverse Firenze, d'un tratto, in rapido decorso dalla nascita alla morte, Cacciaguida, corrusco d'armi sante, si vede quasi mirabilmente ascendere dal terreno valico alla gloria della croce luminosa:

« *e venni dal martirio a questa pace* ».

Giuseppe Villaroel

● La Casa Editrice Jandi Sapi ha pubblicato recentemente le seguenti novità: « Senza quartiere » di Jan Niall (Coll. Le Naiadi), « Giglio macchiato » di Kathleen Norris (Coll. I romanzi dell'orchidea) e « Il tuono batte il tamburo » di John Hewlett.

VETRINETTA

CHARLES MOELLER: *Umanesimo e Santità*, Morcelliana, Brescia, 1950 « Problemi e Opinioni » pp. 214, L. 500.

La Morcelliana ci presenta, in una buona traduzione di Mario Pasini, questo volume, il primo di una trilogia propostasi dal Moeller, per studiare il problema dell'umanesimo cristiano attraverso i secoli. E' un problema che ha tormentato l'Autore per anni. Ora, dopo innumerevoli letture, dopo tante ricerche sul terreno dell'erudizione, egli vuole dare una risposta al problema della conciliazione dei valori umani e dei valori cristiani. E' la voce saggia di un professore che ha passato la sua vita tra i giovani, desiderosi di sviluppare i loro corpi e le loro anime in un'attività integralmente umana. E' sul piano della cultura letteraria che è trattato l'argomento; e la ricerca, iniziata dall'autore commentando Omero e Virgilio, si estende sino a Cervantes, Montaigne, Goethe, Rousseau e Nietzsche.

I vari autori sono studiati non in se stessi ma come testimoni nel loro atteggiamento di fronte alla vita. Il Cristianesimo si rivela così, come il coronamento dell'umanesimo ascendente; esso, completa, in maniera trascendente, gli sforzi dell'uomo per realizzare l'interezza della sua condizione. L'umanesimo terrestre è preparazione, umile ma utile, alla trasfigurazione divina dell'umanesimo escatologico. Le due forme di umanesimo possono coesistere in una tensione feconda per unirsi, alla fine dei tempi, nella realtà della santità cristiana, pienamente divina e pienamente umana.

GIULIO BEVILACQUA: *Equivoci*. Mondo moderno e Cristo. Prefazione di Aldo Ferrabino. Morcelliana, Brescia, 1950. pp. 284, L. 700.

Quanti si occupano dei problemi spirituali e morali della nostra età, devono essere grati all'autore e all'editore, i quali hanno voluto che questi scritti apparsi in *Humanitas*, ampliati e unificati, fossero raccolti in un bel volume. E' un libro di notevole significato e valore per tutti coloro che vogliano prendere coscienza della situazione spirituale del mondo di oggi.

La quotidiana esperienza ci rivela come, in tutti i campi, tra la Chiesa e il mondo moderno, esiste un sipario di equivoci. L'opera del Bevilacqua mira a far calare quel sipario, a dissipare gli equivoci, sempre nuovi e sempre eguali, in modo che l'uomo possa scoprire e incontrare la Chiesa, nella sua stessa persona, ristabilendo tra Chiesa e mondo la solidarietà cristiana.

Nell'umanesimo cristiano dell'autore cultura laica e civiltà cristiana trovano, al di fuori di patteggiamenti e compromessi il loro valore e la loro funzione. Il mondo moderno è caratterizzato da uno spirito di inquietudine, di avventura che preferisce disertare dal concreto per rifugiarsi nell'irreale e nell'irrazionale, senza sospettare, neppure lontanamente, le sublimi inquietudini generate dalla fede cristiana, integralmente concepita e vissuta. « La gloria della sintesi cristiana è sempre stata quella di aver saputo spingere l'umanità ad altezze di stratosfera spirituale senza aver mai spezzato la canna fessa, nè spento il lucignolo morente ».

P. Bevilacqua, noto per i suoi precedenti lavori: *Luce nelle tenebre* e *L'uomo che conosce il soffrire*, come scrittore di robusto pensiero e di stile avvincente, analizza e giudica, con vasta dottrina, nel confronto della virtù estrema della fede cristiana, le mediocri virtù della civiltà e le idee mal distinte della cultura, da cui rampollano gli equivoci e fissa gli essenziali caratteri dell'umanesimo cristiano: la conversione spirituale dell'uomo, l'unione con la Chiesa, la instaurazione di tutto e tutti in Cristo. Al vaglio di una concreta umanità egli dissipa le astrattezze fallaci, i fatali errori della filosofia, della letteratura, della scienza e della politica. Nella sua ardente parola si scopre l'infinita compassione che si scioglie in amore dei propri fratelli erranti.

Le esperienze di un mondo tanto intriso di sangue non bastano a soffocare, nel cuore dell'autore, la speranza nel trionfo del mondo della fede, della carità, dei valori cristiani; il trionfo di Cristo « centro supremo di unità, di armonia e di coesione che dà al mondo il suo senso, il suo valore e, quindi, la sua realtà ».

La poesia all'inizio del novecento

(Continuazione della pag. 1)

vertimento ». Con l'*Opera prima* dava un primo « assaggio » di poesia « intesa da pochi » e quindi, in un certo senso, ermetica.

Ardengo Soffici, coi suoi *Chimismi lirici* e le sue « simultaneità » stringava similitudini e analogie. « Inzuppa 7 pennelli nel tuo cuore di 36 anni finiti ieri 7 aprile — E rallumina il viso disfatto delle antiche stagioni ».

Eppoi Piero Jahier, Giovanni Boine, Emilio Checchi, Camillo Sbarbaro, Carlo Michelstaedter, tutti poeti autobiografici, difficili, essenziali, contratti nello sforzo di acuire l'accento lirico sulla propria personalità.

Specialmente tre giovani, tutti e tre nati nel 1885, tutti e tre seriamente impegnati in quella che si potrebbe chiamare « poesia come vita », dovevano rappresentare la generazione dei nuovi poeti, dopo la triade Carducci, Pascoli, D'Annunzio, e il rovescio della loro medaglia, cioè i Crepuscolari. Questi tre poeti si chiamavano Clemente Rebora, Arturo Onofri, Dino Campana.

Clemente Rebora (nato a Milano nel 1885) pubblicò nel 1913 i suoi *Frammenti lirici* e al loro apparire, Giovanni Boine annotò: « Signori, c'è burrasca. Sissignori c'è un meraviglioso divampare di elettrici sprazzi in un rotto cielo ».

Il libro portava com'epigrafe un aforisma di Leonardo: « Li uomini batteranno aspramente chi fia causa di lor vita — batteranno il grano ». E il poeta batteva aspramente, disciplinava, macerava la propria anima, da cui usciva una poesia incerta, intricata, impacciata come un'adolescente dolorosa.

> *Forsennato voler che a libertà*
> *Si lancia e ricade,*
> *Inseguita locusta tra sterpi;*
> *E superbo disprezzo*
> *E fatica e rimorso e vano intendere:*
> *E rigirìo sul luogo come cane,*
> *Per invilire poi, fuggendo il lezzo,*
> *La verità lontano in pigro scanno.*

« Queste liriche, — scrisse poi il Rebora, — appartengono a una condizione di spirito che imprigionava nell'individuo quella speranza la quale sta ormai liberandosi in una certezza di bontà operosa, verso un'azione di fede nel mondo ».

Il poeta indicava chiaramente qual fosse la « condizione » del suo spirito. Anche la speranza era imprigionata nell'individuo. Con uno sforzo, di cui si avvertiva tutto il tormento, il Rebora ne voleva liberale l'ala, e perciò era necessario riacquistare la fede nel mondo. L'esito della ricerca sincera del Rebora andò oltre la poesia, e lo si vide quando, alcuni anni dopo, per il suo ideale di bontà operosa, il poeta si fece sacerdote, entrando nei rosminiani.

Qualcosa di simile e di molto diverso doveva accadere ad Arturo Onofri (nato a Roma nel 1885, morto nel 1929) che già nel 1910 aveva pubblicato le sue *Liriche* e nel 1913, dopo la fine della rivista *Lirica* da lui diretta con Vincenzo Cardarelli, stampava *Nuova lirica*, nella quale il poeta, quasi spinto da un'ansia cosmica, tentava di stringere in un nodo d'analogie il naturale col supernaturale.

C'era nell'Onofri la tendenza a esplorare il mistero restando quasi in uno stato di sogno.

> *Vedo come dormendo e a me rivelo*
> *alcune mie piccole cose oscure*
> *che certo dianzi non vedea neppure*
> *pel troppo chiaro che faceami velo.*

Avrebbe voluto cogliere il palpito dell'universo, l'armonia panteistica del mondo, nella fusione di sensazioni fisiche e di presenze angeliche;

> *le sue rimembranze amaranto*
> *che esprimono arcangeli e fiori*
> *per tutto il creato*
> *presente in profumi e colori*
> *d'un albero vivo sul prato.*

Ma mentre il Rebora doveva placare il suo tormento in una « certezza di bontà operosa », l'Onofri andò fantasticando costruzioni teofisiche e iniziazioni esoteriche, affaticando il suo verso con tecnicismi quasi cabalistici.

Chi spinse la poesia a un lampeggio d'immagini, a uno scoccare prepotente d'analogie, e ne fece una forma di conoscenza totale, fu Dino Campana (nato a Marradi nel 1885, morto a Castelpulci nel 1932). Girovago senza compagnia, camminatore senza mèta, uomo senza stato civile, o meglio, di tutti gli stati civili, indifferentemente: studente di chimica, servitore di stiva, stalliere, saltimbanco. Poeta senza letteratura o meglio, di tutte le letterature, confusamente: francese, spagnuola, inglese, tedesca, russa. Fu l'incarnazione del poeta che fugge la società ed è dalla società sfuggito; il poeta che non ha più legami col mondo, tolti quelli della sua sensibilità vibrante e della sua fantasia sfrenata.

In Dino Campana il potenziale analogico fu altissimo. Visivo e musicale, un colore gli suscitava un suono, e viceversa.

> *Al giardino spettrale al lauro muto*
> *De le verdi ghirlande*
> *A la terra autunnale*
> *Un ultimo saluto!*
> *A l'aride pendici*
> *Aspre arrossate nell'estremo sole*
> *Confusa di rumori*
> *Rauchi grida la lontana vita:*
> *Grida al morente sole*
> *Che insanguina le aiole.*
> *S'intende una fanfara*
> *Che straziante sale: il fiume spare*
> *Ne le arene dorate; nel silenzio*
> *Stanno le bianche statue a capo i [ponti*
> *Volte: e le cose già non son più.*

Egli stesso dichiarò d'aver voluto dare alla poesia « il senso dei colori, che prima non c'era, nella poesia italiana ». La sua lirica è infatti balenante d'immagini colorate, non usate come similitudini, ma rivelatrici improvvise d'uno stato d'animo estremamente ricettivo.

Chiamò le sue poesie « effetti lirici qua e là lasciati allo stato di natura ». Egli stesso sembrava che volesse tornare allo stato di natura. « Felicità di vivere in un paese senza filosofia », cioè in un paese dove fosse possibile abbandonarsi a un susseguirsi discontinuo e slegato d'immagini, un paese che confinava, anzi sconfinava nella pazzia.

Dino Campana avrebbe voluto comporre un poema, « un piccolo *Faust*, con accordi di situazioni e di scorcio », ma sentendo che le forze e specialmente la lucidità mentale gli venivano meno (era già stato ricoverato in qualche manicomio), raccolse le sue liriche e le fece pubblicare da un tipografo di provincia, col titolo di *Canti Orfici*.

Era l'estate del 1914 e già in Europa si scatenava la guerra. Dino Campana dedicò il suo libro: « A Guglielmo II imperatore dei Germani » e scese nella città a distribuirlo per proprio conto ai letterati. Cercava tra i tavolini dei caffè, dove fervevano violentemente discussioni d'arte e di politica, i più famosi scrittori del tempo, ai quali regalava il libretto, strappando qua e là le pagine ch'essi non sarebbero stati capaci d'intendere. Si disse, anzi, che a qualcuno avesse regalato soltanto la copertina!

Riprese, mentre la guerra infuriava, il suo vagabondaggio. Nel 1918, quando la guerra finiva, il poeta girovago cessava di camminare, entrando nel manicomio di Castelpulci, dal quale non doveva uscire che morto, quattordici anni dopo, all'età di 46 anni.

Tre poeti nuovi, nati nello stesso anno: uno finito prete, uno finito mago, uno finito pazzo. Tre poeti che evasero dalla torre d'avorio, per entrare, uno in chiesa, uno in casa di misteri, uno in manicomio. Sembrava che ormai ai poeti non fosse possibile, fuor dalla torre d'avorio, che la via del soprannaturale o dell'esoterismo o della follia.

Piero Bargellini

LETTERA AL DIRETTORE

Signor Direttore,

Con un ritardo, del quale La prego di volermi scusare, rispondo ad una nota, anzi ad un poscritto, stampato dopo la firma di Luigi Bartolini in calce all'articolo « Osservazioni critiche sulla XXV Biennale », pubblicato nel n. 42, in data 29 ottobre u.s., del Suo settimanale.

« Invitiamo inoltre la Segreteria amministrativa — era detto in P.S. — a fare come si faceva al tempo d'una volta, quando c'era Bazzoni; allora si compilava una relazione a stampa riguardante le vendite effettuate, e l'attivo e l'origine dei proventi, ed il passivo. E' stato comunicato ai giornali che sono state effettuate vendite per trenta milioni. Ma nei trenta milioni sono comprese, o no le somme dei privati messe in palio per i premi? Dubitiamo che gli acquisti dei privati siano stati ben pochi! »

L'importo delle vendite pure e semplici di opere d'arte effettuate alla XXV Biennale fino all'11 novembre è salito alla cifra di L. 51.612.415. L'importo dei premi, offerti dagli Enti pubblici e dai privati su richiesta della Presidenza della Biennale, ammontava a L. 8.200.000. Perciò la cifra complessiva realizzata a favore degli artisti alla XXV Biennale è di L. 59.812.415.

Gli acquisti ufficiali si sono mantenuti tra il 15 e il 20% dell'importo delle vendite effettuate. La maggior parte degli acquisti è stata fatta da privati, come si potrà constatare dall'elenco ufficiale delle vendite, elenco che, secondo quanto si faceva in passato, sarà pubblicato prossimamente sul terzo numero della rivista « La Biennale di Venezia », che vedrà la luce nel prossimo gennaio.

Le sarò grato, signor Direttore, se vorrà compiacersi di pubblicare quanto ho avuto l'onore di esporLe, e La prego di gradire l'espressione del mio ossequio.

Il Capo dell'ufficio stampa
ELIO ZORZI

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma